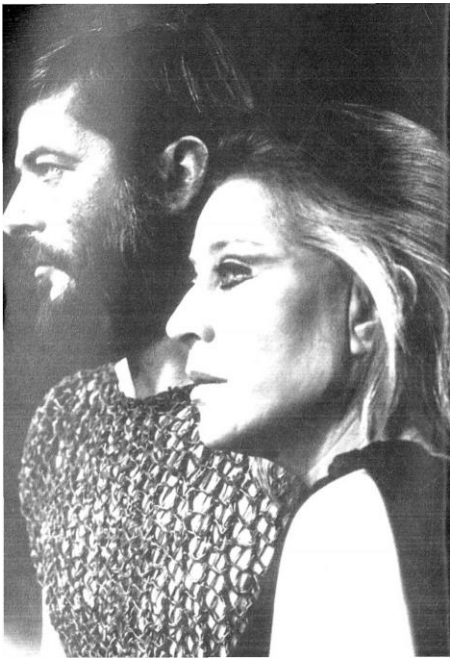
CARTE CU
GINA PATRICHI



CARTE CU GINA PATRICHI
Ediţia a II-a

Fundaţia Culturală „Camil Petrescu”.
Revista „Teatrul azi” (supliment)
București, 2009

I. Ceea ce s-ar putea numi destin

Nu am imaginea Bucureștiului interbelic decât din cărţi. Imaginea nu e deloc limpede, e mai degrabă caleidoscopică. Culorile sunt diverse, se amestecă năval nic, îşi schimbă grabnic dominantele. Pe vremea copilăriei mele, se găseau de vânzare „caleidoscoape" de jucărie, pe care le numeam „ocheane". În interiorul lor, se aflau bucăţele de sticlă colorată, care se tot reordonau, în funcţie de mișcările pe care le imprimai jucăriei. Așa precum printr-un *ochean* din acela de masă plas tică și sticlă, văd eu acum, graţie lecturilor de tot felul, imaginea Capitalei dintre cele două războaie mondiale.

Poate ca uneori să predomine Bucureștiul după-amiezii de august din Roma nele lui Camil Petrescu ori Bucureștiul bătăilor cu flori despre care vorbea tot

Camil. Ori cel al Căii Victoriei, preferat de Cezar Petrescu. Bucureștiul cosmopolit și sofisticat, loc al intrigilor de tot felul, din *Athénée Palace,* romanul-documentar al lui Rosie G. Waldek. Bucureștiul lui Mihail Sebastian din *Accident.* Ori Bucureștiul cel trist și ostil, acoperit de zăpada murdară, în care totul se prăbușește sub povara istoriei, Bucureștiul din *Jurnalul* aceluiași Sebastian. Bucureștiul pe ale cărui artere principale puteau fi văzute automobile negre, luxoase, care circulau orgolioase pe lângă trăsurile patriarhale. Bucureștiul despre care vorbește elveţi anul Christian Heller în romanul său *Muzica înghiţită.* Bucureștiul în care ţigănci care vindeau flori erau agresive doar atunci când îşi pofteau clienţii cu apelativul „Conașule, conașulel". Bucureștiul cu al său Ateneu ori cu celebrul ARO, cu pasajul Villacros și magazinele de coloniale în care se simţea mirosul plăcut al mărfuri lor aduse de departe și Bucureștiul a cărui emblemă erau Lipscanii și pieţele din jur. Bucureștiul Căii Victoriei despre care Ivor Porter (cf. *Operaţiunea Autonomous. În România pe vreme de război,* Editura Humanitas, București, 2008) scria că „aici îşi făceau românii cumpărăturile mai de soi, îşi aranjau părul, îşi întâlneau prietenii, sperau să întâlnească prieteni, beau cafele la mese înșirate pe trotuar, ieșeau seara la promenadă și, foarte rar, demonstrau în cursul dimineţii, făceau tot ce te puteai aștepta de la un popor latin. Era un amestec de case cu un etaj, rămase în picioare din secolul trecut în curţile lor umbrite, de cafenele, restaurante, biserici ortodoxe pe lângă care românii treceau închinându-se, alături de Academia Regală, în stil pseudoclasic, Teatrul Naţional, Sala de concerte, noul Palat Regal, desfășurat pe lungime, dar scund, apoi ministerele, ușor de identificat după poliţiștii din gheretele din faţă, cu toate că… orice familie mai de vază putea să-și angajeze un poliţist să-i stea de pază la poartă.

Tot aici se afla Palatul Telefoanelor, făcut de americani, despre care se spunea că era dotat cu ascensoare rapide".

Calea Victoriei cu Teatrul Național

Calea Victoriei la orele după-amiezei

Calea victoriei dimineaţa

Palatul Sturdza

Piaţa Izvor

Piaţa Palatului Regal

Piaţa Senatului

Universitatea

Bucureștiul în care storurile librăriei aveau dungi roșii și erau coborâte în faţa vitri noi, proprietarul sperând că astfel se va putea apăra de vipie, și Bucureștiul în care vânzătorii cu șorţuri albe îşi expuneau marfa pe trotuar. Bucureștiul doamne lor elegante și Bucureștiul muncitorilor osteniţi de la Laromet.

În caleidoscopul acesta, „Micul Paris" face repede loc atmosferei patriarhale.

În caleidoscopul cu pricina, contrastele sunt de domeniul firescului.

La începutul lunii iulie a anului 2008, am petrecut câteva zile într-un București toropit de căldură și care e tare departe de ceea ce ar trebui să fie o Capitală europeană. Mersesem cu treburi, cu dorinţa de a afla cât mai multe lucruri care să-mi slujească la scrierea cărţii pe care tocmai aţi început s-o citiţi. În răstimpul dintre orele petrecute în biblioteca UNATC și vizitele făcute apropiaţilor doamnei, actriţei despre ale cărei creaţii, mare iubitoare a Bucureștiului, doream să scriu, furam și câteva ore pe care le dedicam lecturii. Dintr-o librărie din zona centrală, am cumpărat o carte ce tocmai apăruse la Editura Humanitas. Cartea se cheamă *Memoriile unui antisemit,* e scrisă de Gregor von Rezzori, om de o etnie amestecată. Pe numele său real Gregor Arnulph Hilarius d'Arezzo, viitorul scriitor s-a născut în 1914 în Bucovina, pe atunci parte a Imperiului Austro-ungar. Și-a făcut studiile la Viena, dar a petrecut o vreme și la București, ocazie de ase îndrăgosti de Capitala României. Două dintre cele cinci capitole ale romanului se petrec la București. Se numesc „Tinereţe" și „Pensiunea Lowinger". Nimic mai firesc deci decât să găsim și în această carte o descriere a Bucureștiului interbelic, a vieţii sale complicate, a marilor restaurante, precum Capșa. Numai că și la Capșa lumea se împărţea în două, așa cum ne spune Sergiu Singer, fost scenograf la fostul Teatru al Tineretului, artist plastic devenit între timp și romancier. La Capșa erau, pe de o parte, „domni", aceștia fiind „oameni de afaceri", și „bărbaţi", adică

„Actori și scriitori care făceau *cenaclu* la câte o masă, acoperind cu discuţia lor zumzăitul străzii". Dar mai era și Bucureștiul cârciumioarelor la șosea din cânte cele lui Jean Moscopol sau Cristian Vasile. Cârciumioare în care se mânca bine și ieftin. Citez un fragment ce mi se pare relevant pentru Bucureștiul în care a popo sit eroul romanului, nicidecum un antisemit, cum ne-ar lăsa să înţelegem titlul.

„Încercam să nu mă gândesc de câte luni eram în București. Ziua sosirii îmi rămase întipărită în minte. Aveam ceva bani la mine, strecuraţi de mama în buzu n-ar deci nu exista vreun motiv să-mi fac griji pentru ziua de mâine; mi-am trimis bagajele de la Gară la hotel și am ieșit să umblu pe străzi liber ca pasărea cerului.

Strada, Calea Griviţei, m-a întâmpinat cu tot farmecul jerpelit al bătrânilor Balcani.

Eram încântat. Vedeam, simţeam, miroseam Orientul Apropiat. O dimensiune a lumii care până atunci ţinea de basm devenise realitate palpabilă, filtrată, e adevărat, printr-un gunoi al modernităţii în care tot ceea ce era îndoielnic în civilizaţia aceasta tehnocratică ieșea la iveală, se degrada, se strica și totuși clocotea de viaţă, de culoare, de aventuri. Din furnicarul de gură-cască, trecători și negustori ambulanţi ţinându-se scai după ei, cerșetori, vagabonzi, batali, găini,

câini care mai primeau câte un picior, birjari pocnind din bice, ciorchini de ţărani în căruţe uruitoare, automobile claxonând nebunește, mi-a apărut în faţă o tânără ţigancă.

Era frumoasă ca o cadră: ochi focoși, dinţi albi, păr negru ca pana corbului, salbă de argint scânteietoare. Cu braţul mlădios îndoit pe care mâneca largă a cămășii alunecase dezgolindu-l, sprijinea un coș uriaș plin cu porumb fiert, pe care-l purta pe creștetul strălucitor. Pielea îi era aurie ca porumbul din coș. Privind trecătorii drept în ochi cu un surâs nerușinat, striga în gura mare *«păpușoii».* Nimeni nu cumpăra nimic".

Ce frapează în această descriere? Exact impresia de caleidoscop. Bucureștiul era atunci un amestec insolit de oraș monden — cu multe teatre, terase, grădini, cu cinematografe în care rulau filme de ultimă oră, căci Capitala României, deși situată în ceea ce îndeobște, deși nu tocmai corect, se cheamă Balcani, era o Capitală occidentală — și cartiere calme, unde se ajungea, în cel mai bun caz, cu tramvaie care circulau încet, înaintând cu dificultate.

În acel București ferit de agitaţia marilor bulevarde, locuiau oamenii „de toate zilele". Casele lor nu erau luxoase, în schimb erau obligatoriu curate și îngrijite.

Viaţa în aceste cartiere avea ceva patriarhal. Locuitorii lor nu erau bogaţi, dar nici nu se temeau de ziua de mâine. Nu le era acestor locuitori la îndemână luxul. Dar în aceste cartiere, în anul 1936, încă „se trăia, și se trăia bine și tot nu se vedeau nori negri de la Răsărit", așa după cum scrie Sergiu Singer în romanul său *Pioneze și hârtie albastră* (Editura Humanitas, București, 1996).

Într-un astfel de cartier locuia familia Patrichi. La începutul anului 1936, ea număra trei membri. Capul familiei se numea Grigore, avea în acel an treizeci și șase de ani și era laborant la Facultatea de Chimie Industrială a Politehnicii.

Familiarii îi spuneau Conu' Guţă. Soţia lui se numea Elena, dar apelativul obișnuit era Puica. Era frumoasă și, până mai ieri, avusese o talie de invidiat. În familie se născuse deja un băiat, ce se chema Mircea. În primăvara anului 1936, era aşteptat un al doilea copil. Cineva le-a ghicit soţilor Patrichi în cafea și le-a spus că va fi fetiţă.

Ghicitoarea nu s-a înșelat deloc. La 8 martie 1936, se năștea fiica familiei Patrichi. Cea pe care o vor boteza Eugenia Margareta Elena și pe care o vor striga cu toţii Gina. Curând, cineva îi va spune, mai în glumă, mai în serios, „Gina-Regina". Nu știa ce profeţie face!

Existenţa și-a continuat cursul obișnuit. Asta până către sfârșitul anului 1939, în pofida faptului că, încă din 1938, viaţa în București era mai puţin calmă decât până atunci. Erau destule semne că începea o nouă epocă. Martha Bibescu nota în *Jurnalul* său că 31 decembrie 1939 „a fost ultima zi a anului mort, care a ucis pacea" și profeţea că „ne ducem de-a dura, ne ducem de-a dura".

Dar Mircea și Gina, copiii familiei Patrichi, erau departe de aceste frământări ori profeţii sumbre. Nu prea îi interesa ce scria în *Universul,* ziarul la care era abo nată familia. Firește, viaţa scrie mereu povești noi, dar deocamdată povestea în care se aflau cei doi era una obișnuită. Chiar dacă Gina era niţeluș băieţoasă, deși firavă.

La serbarea de la sfârșitul clasei întâi, Gina recitase *Greierele și furnica,* dar niciun cronicar nu ne-a lăsat vreo notă despre performanţa ei artistică de atunci. Copiii erau duși la cinema, dar și la teatru. Și, într-o bună zi, le-a venit ideea să se joace „de-a teatrul", să facă și ei ceea ce văzuseră că fac actorii de la Teatrul „Muncă și Voie Bună", situat nu departe de casă, la spectacolele cărora fuseseră însoţiţi de părinţi. Firește că au avut succes. Îi încurajau spectatorii „voluntari", care mai

cereau și bisuri. Încurajările au dat roade, și *Greierele și furnica* a cedat curând locul în repertoriu unor șlagăre în mare vogă la vremea aceea.

Mircea, Gina și prietenii lor mergeau și la cinema și obligatoriu se jucau și „De-a filmul". Jocul le era tulburat tot mai adesea de sirenele ce anunţau alarme aeriene. Precum personajele din romanul lui Sergiu Singer, și familia Patrichi începuse să dea o altă întrebuinţare piunezelor și hârtiei albastre, folosite până de curând spre a-i apăra, pe ei și lucrurile din casă, de razele puternice ale soarelui.

Geamurile trebuiau acum să poarte hârtia de camuflaj împotriva atacurilor aeriene care se apropiau și de Capitală.

Lucrurile se complicaseră foarte tare în anul 1944. Elevii primiseră vacanţa mare cu mult înainte de data firească, încă din luna martie, iar raidurile avioanelor inamice deveniseră zilnice. Viaţa păstra totuși o aparenţă de normalitate, teatrele îşi continuau reprezentaţiile, era în plină desfășurare stagiunea de vară.

În ziua de 23 august 1944, nimic nu părea neobișnuit pentru omul de rând.

Magazinele deschiseseră la ora fixată, ziarele apăruseră cu aceleași comunicate optimist-triumfaliste vizate de cenzură; după ce de pe placa deja veche se difuzase *Tatăl nostru* rostit de o voce tandră de copil, Radioul îşi desfășura programul normal. În biroul său, N. Rădulescu, zis Bebe, directorul de programe de la Radio București, făcea deja pregătirile în vederea momentului în care începeau emisiu nile de după-amiază. În ceea ce azi se cheamă „grilă", figurau „Ora Germaniei", dar și un spectacol de teatru la microfon. N. Rădulescu aflase că directorul general, Vasile Ionescu, fusese chemat de urgenţă la Palatul Regal, dar faptul nu-i provocase emoţii ieșite din comun. Astfel de chemări erau oarecum firești. Directorul de programe habar nu avea de agitaţia din zona Palatului, care nu-i scăpase însă lui Eugen Cristescu, dar nici reprezentanţilor deloc puţini ai serviciilor secrete ger mane. La un moment dat, directorul de programe a fost chemat telefonic de superiorul său, care i-a cerut să anunţe transmiterea unui comunicat important pentru ţară. N. Rădulescu a redactat textul și s-a îndreptat spre „emisie", ca să-l înmâneze pentru citire unuia dintre crainicii de serviciu. Dar, stupoare, cei doi speakeri.

Soare și Frăţilă, erau de negăsit. Dezamăgit, directorul de programe s-a așezat în faţa microfonului și a citit el însuși anunţul celebru — *Atenţiune, lăsaţi aparatele deschise! Vom transmite un comunicat important pentru ţară!* Anunţul a fost repetat de câteva ori, intercalat de cântece patriotice. Ofiţerul neamţ ce răspundea de „Ora Germaniei" era nedumerit.

În sfârșit, după o lungă așteptare, de la Palatul Regal a sosit placa ce conţi nea înregistrarea *„Proclamaţiei către Ţară"* a Majestăţii Sale Regelui, Proclamaţie ce anunţa ruperea alianţei cu Puterile Axei. Textul *Proclamaţiei* a fost redifuzat de câteva ori. Au sosit apoi alte și alte comunicate, inclusiv lista noului Guvern, cel condus de generalul Sănătescu. N. Rădulescu le-a citit, iar apoi ele au fost reproduse fără poticneli de tânărul Georgescu-Paleologu, crainicul de limba franceză, care trecuse întâmplător pe la Radio și care le-a tradus la prima vedere, așa încât lumea avea să afle repede de schimbarea de la București. Pe străzi, oamenii îşi exprimau bucuria. Credeau că, în sfârșit, era pace. Din păcate, curând le va fi dat să constate că nu era așa. Au urmat bombardamentele, iar printre casele atinse s-a numărat și cea a familiei Grigore Patrichi. Pe lângă multe altele. Au fost distruse în întregime ori grav afectate și clădiri importante, precum cea a Radioului ori a Teatrului Naţional.

Pentru familia Patrichi, începea o perioadă dintre cele mai dificile. Era greu de găsit o casă de închiriat. Chiriile erau mari. Preţurile creșteau, iar familiei îi era tot mai anevoie să facă faţă cheltuielilor de tot felul. Au fost adăpostiţi la rude ori la prieteni, dar lucrul acesta l-a amărât foarte tare pe capul familiei, Conu' Guţă.

România trecea prin clipe de mare încercare. Războiul nu se sfârșise, iar când acesta s-a încheiat cu adevărat, ţara se pregătea să intre în lunga noapte a regimului comunist. „În Marea Britanie și în Statele Unite — scrie Dennis Deletant (cf. *Aliatul secret a lui Hitler — Ion Antonescu și regimul său,* Editura Humanitas, București, 2008) —, exista o simpatie largă faţă de Uniunea Sovietică, care

furnizase cea mai mare contribuţie militară în luptele terestre la înfrângerea lui Hitler.

Comentariile nefavorabile din unele ziare britanice cu privire la comportamentul sovieticilor în ţările ocupate de ei la sfârșitul războiului au fost descurajate până la începutul Războiului Rece. Efortul militar al României de partea Aliaţilor după lovi tura de la 23 august 1944 a trecut neobservat. Într-o corespondenţă pentru *The Sunday Times,* publicată la 7 ianuarie, trimisul special al ziarului scria: *«în general, nu se recunoaşte că, dintre naţiunile care luptă astăzi împotriva Germaniei în Europa, România este pe locul patru în privinţa numărului de ostaşi mobilizaţi. Ea are paisprezece divizii de luptă împreună cu armatele rusești, în timp ce Franţa, de pildă, are doar șapte divizii pe câmpul de luptă.»".*

Dennis Deletant ne oferă și o posibilă explicaţie a fenomenului: „Această lipsă de recunoaştere putea fi atribuită faptului că, până ia lovitura regelui Mihai împotriva lui Antonescu, România luptase ca aliat al Germaniei împotriva Uniunii Sovietice. În unele cercuri ale *Foreign Office-ului,* lovitura a fost văzută drept oportunism militar și manevră politică — intrarea de partea Aliaţilor pe la spatele Armatei Roșii, pentru a împiedica ocupaţia sovietică și a păstra integritatea teritorială a ţării".

Percepţia era, cu siguranţă, greșită, dar ea a permis sovieticilor să joace cazaciocul pe teritoriul României. La 30 decembrie 1947, liderii comuniști, sprijiniţi de Moscova (în speţă, Petru Groza și Gheorghe Gheorghiu-Dej), obţineau abdica rea forţată a Regelui, ultimul obstacol în calea sovietizării României. Se adeverea profeţia Martei Bibescu — „ne duceam de-a dura".

Imediat după proclamarea Republicii Populare Române, a început o operaţie sălbatică de demolare a tot ceea ce fusese bun în România interbelică. Bucureștiul dintre cele două războaie va deveni doar o relicvă, așa cum apare el în peregrinările Vicăi Delcă din romanul *Dimineaţă pierdută* al Gabrielei Adameșteanu. De toate acestea, Gina Patrichi îşi va aminti mai târziu din ceea ce se cheamă „raţiuni profesionale". Dar nu numai.

România interbelică dispunea de un bun sistem de învăţământ. Prin „reforma"din 1948, acest sistem a fost distrus. Drept pentru care multe licee de elită au fost private de profesorii de odinioară. Au fost transformate în așa numite „școli medii", multe cu profil industrial. Gina Patrichi s-a înscris la o astfel de școală medie cu profil de chimie. A contat, probabil, în opţiunea ei ocupaţia tatălui, dar și faptul că, în vremurile acelea tulburi, era bine să ai o meserie.

Asta nu putea însă s-o împiedice pe Gina Patrichi să frecventeze în conţinu are sălile de teatru sau de concert ori cinematografele. Chiar dacă în repertoriile teatrelor era multă dramaturgie sovietică de propagandă, chiar dacă filmele nu erau tocmai de cea mai bună calitate.

Nutrea în secret dorinţa de a deveni actriţă. Iar în vara anului 1952, când a absolvit școala medie, s-a înscris, în ultima zi, la concursul de admitere la Institutul de Teatru, aflat pe vremea aceea chiar în clădirea în care funcţiona Teatrul Municipal, ce avea să se cheme, peste ani, Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra".

Teatru ce va însemna enorm pentru existenţa ei.

A fost declarată admisă și repartizată la clasa unei mari actriţe, profesoară recunoscută pentru competenţă, Aura Buzescu.

În primii doi ani, lucrurile au mers fără probleme. Profesoara era mulţumită de studentă, studenta devenise tot mai sigură de faptul că făcuse o bună alegere. Nu sosim ţea deloc rău alături de colegii ei de făcutate, cei care, peste ani, se vor numi „promoţia de aur". Dar, la un moment dat, Gina Patrichi s-a împrietenit cu o colegă de la o altă secţie a Institutului și împreună au început să frecventeze grădinile de vară și restaurantele din centrul Bucureștiului. Aici, când tău artiști recunoscuţi, iar cele două tinere cam uitau ce înseamnă ora târzie a nopţii.

Cum se spune, îşi pierdeau cam prea des ceasul. Drept pentru care, a doua zi dimineaţă, studentei Gina Patrichi îi era tot mai greu să fie prezentă la timpul potrivit la orele de curs. La Institutul de Teatru, unde profesorul lucrează cot la cot cu studentul, aceste întârzieri nu puteau trece neobservate. Era

Studentă

Mamă

O zi ca orișicare când profesoara a intrat la clasa ce ar fi trebuit să repete sub conducerea lui Vlad Mugur, pe vremea aceea lector universitar. Nu se repeta nimic. Studenţii și Vlad Mugur așteptau. Profesoara, mirată, a cerut explicaţii și a aflat că iarăși întârziase Gina Patrichi. Că nu se putea repeta, din pricina absenţei ei. Ca urmare, doamna Aura Buzescu a cerut rapid exmatricularea studentei, fără a mai ţine seama de faptul că era vorba despre una dintre cele mai bune eleve ale sale.

Pentru Gina Patrichi, au început zile dintre cele mai dificile. Era părăsită de prieteni. Nu-și mai găsea rostul în viaţă. A început să-și caute de lucru. Era, cu oare care rezerve, acceptată, mai ales când se vedea că solicitanta era fostă studentă la teatru. Prejudecăţi de tot felul îi făceau viaţa amară. Se părea că destinul ei artistic era încheiat, că „noroiul" biruise „cerul", ambele existând în fiecare om, așa după cum spune undeva Gustav Mahler. Nu în proporţii egale și nu în chip asemănător. Îi dădea fiori ideea că nu va mai putea juca decât pe scenele unor case de cultură ori „atenee populare", cum li se spunea în epocă. Pe Aura Buzescu

continua s-o admire. O vedea pe scena Naţionalului, care funcţiona pe atunci în actuala sală a Teatrului „Odeon", strălucind în *Cei din Dangaard.* Mereu îşi propunea s-o caute. Aveau să se întâlnească peste ani, într-o ipostază pe care Gina Patrichi nici că şi-o putuse imagina în clipa în care i se comunicase decizia îndepărtării ei din facultate. Se vor revedea după ce Gina Patrichi va debuta ca actriţă a Teatrului „Bulandra".

Se va dovedi curând că lucrurile pot lua o altă turnură. Destinul nu-i era Ginei Patrichi atât de potrivnic pe cât se arătase. Tânăra a fost chemată la Galaţi, unde tocmai se înfiinţase un nou teatru și unde fusese repartizat ca regizor Valeriu Moisescu. El o știa bine pe Gina Patrichi, căci fuseseră colegi de institut. Îi despărţea doar un an. L-a fost greu Ginei să părăsească Bucureștiul, dar șansa de a juca pe scena unui teatru era ca un miracol și nu-i putea da cu piciorul. Aici, viaţa de actriţă profesionistă o va schimba pe Gina Patrichi. Actriţa va învăţa ce înseamnă disciplina și rigoarea, chiar dacă nu va sacrifica total latura boemă. Dar nu se va juca nicio clipă cu profesia ei. Pentru ea va sacrifica totul. La Galaţi, printr-o întâmplare amuzantă, îl va cunoaşte pe tânărul avocat

Victor Anagnoste, care tocmai se transferase de la Bârlad. Cei doi se vor căsători în anul 1959, la data de 12 iulie. Într-o emisiune de televiziune realizată pentru postul public de Luminiţa Velciu și Mihai Tatulici și difuzată în cursul anului 1994, avocatul Victor Anagnoste mărturisea*: „Acolo, la Galaţi, am trăit perioada cea mai intensă a relaţiilor noastre. Gina dorea ca eu să înţeleg neapărat puterea artei ei. Aproape în fiecare seară îmi citea poezii și piese de teatru, cu vocea ei inconfundabilă și cu posibilităţile ei deosebite de a nuanţa fiecare cuvânt, de a pune în valoare ideile de fond ale unei pagini literare. Lângă ea m-am sensibilizat treptat și am izbutit chiar să mă înalţ și să ajung la acea lume de trăire spirituală unde este foarte mult loc pentru iubire".* Lucruri pe care soţul actriţei le-a subliniat și într-o întrevedere pe care am avut-o cu domnia-sa la începutul verii anului 2008.

În anul 1966, se va naște fiica lor, Oana. „Oana a fost în multe momente alături de mine cu o tandreţe care mi-a fost de mare folos", spunea undeva actrița, care nuanța: „Am fost atât de pasionată de profesie încât tot ce am primit ca iubire de la Victor, soțul meu, și de la fiica mea Oana, a fost un cadou imens pe care l-am luat și l-a îndreptat înspre teatru, tot înspre oamenii cărora le dădeam, seară de seară,sentimente, pasiuni, iubire, ură, până la apogeu". Relația dintre cei doi soți a avut și momente de cumpănă, dar cu înțelepciune au trecut împreună peste ele. „Mai târziu, când din cauza unor neînțelegeri - declara în cadrul emisiunii de televiziune menționate Victor Anagnoste – am încercat să ne despărțim, ne-am dat seama că eram deja un cuplu sudat și am renunțat. Din acel moment am înțeles mai bine sensul vieții și menirea fiecăruia, în special atunci când e vorba de a trăi pientru artă. Toate aceste ființe, care au o dotare specială, îndreptată spre creație, cum era cazul Ginei, au în același timp și o patimă devoratoare în modul în care își trăiesc viața. Și această patimă tinde să îi atragă, să-i diminueze și să-l facă de neînțeles pentru cei din jur. în viața de familie trebuie găsită posibilitatea de a rezista acestei patimi, pentru că altă soluție nu există. Toți oamenii de artă au trăiri

speciale, trăiri care sunt o fericire și totodată un mare necaz pentru ei. Un actor, urcând treptele scenei seară de seară și intrând cu trăire intensă în pielea unui personaj, cade apoi epuizat pe altarul lui de sacrificiu. Cei din jur trebuie să înțeleagă că în acele momente el este ieșit dintr-o zonă firească omului obișnuit. Am fost alături de Gina în toate momentele ei grele sau bune, am ajutat-o cu un sfat sau cu un simplu cuvânt de încurajare. Așa se face că și ea, cuprinsă de o intuiție specifică femeii, a ales o cale: să rămână alături de mine. Ea a împodobit această intuiție cu încercarea reușită și de o fermecătoare spontaneitate de a conviețui împreună cu mine timp de peste trei decenii, iar viața mea în jurul ei a fost cât se poate de plăcută și de fericită". Și acum, soțul actriței mărturisește, așa după cum am văzut, cu emoție cât de mare a fost influența ei asupra devenirii lui ca om îndrăgostit de artă. Adesea, acasă, la Galați, tânăra actriță susținea recitaluri de poezie doar pentru soțul ei. Care o va urma curând la București, căci în anul 1964 Gina Patrichi a devenit actriță a Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra". Norocul ei avea acum două nume: Valeriu Moisescu, același Valeriu Moisescu, dar și Liviu Ciulei, tocmai numit director al unui teatru pe care voia să-l facă unul fără egal.

Cu fiica Oana şi soţul Victor Anagnoste

II. Actriţă la Galaţi

În anul 1966, se va naște fiica lor, Oana. *„Oana a fost în multe momente alături de mine cu o tandreţe care mi-a fost de mare folos”,* spunea undeva actriţa, care nuanţa:

„Am fost atât de pasionată de profesie încât tot ce am primit ca iubire de la Victor, soţul meu, și de la fiica mea Oana, a fost un cadou imens pe care l-am luat și l-a îndreptat înspre teatru, tot înspre oamenii cărora le dădeam, seară de seară sentimente, pasiuni, iubire, ură, până la apogeu”. Relaţia dintre cei doi soţi a avut și momente de cumpănă, dar cu înţelepciune au trecut împreună peste ele. *„Mai*

târziu, când din cauza unor neînţelegeri — declara în cadrul emisiunii de televiziune menţionate Victor Anagnoste — *am încercat să ne despărţim, ne-am dat seama că eram deja un cuplu sudat și am renunţat.*

Din acel moment am înţeles mai bine sensul vieţii și menirea fiecăruia, în special atunci când e vorba de a trăi pentru artă. Toate aceste fiinţe, care au o dotare specială, îndreptată spre creaţie, cum era cazul Ginei, au în acelaşi timp și o patimă devoratoare în modul în care îşi trăiesc viaţa. Și această patimă tinde să îi atragă, să-i diminueze și să-i facă de neînţeles pentru cei din jur. În viaţa de familie trebuie găsită posibilitatea de a rezista acestei patimi, pentru că altă soluţie nu există. Toţi oamenii de artă au trăiri speciale, trăiri care sunt o fericire și totodată un mare necaz pentru ei. Un actor, urcând treptele scenei seară de seară și intrând cu trăire intensă în pielea unui personaj, cade apoi epuizat pe altarul lui de sacrificiu. Cei din jur trebuie să înţeleagă că în acele momente el este ieșit dintr-o zonă firească omului obișnuit. Am fost alături de Gina în toate momentele ei grele sau bune, am ajutat-o cu un sfat sau cu un simplu cuvânt de încurajare. Așa se face că și ea, cuprinsă de o intuiţie specifică femeii, a ales o cale: să rămână alături de mine. Ea a împodobit această intuiţie cu încercarea reușită și de o fermecătoare spontaneitate de a convieţui împreună cu mine timp de peste trei decenii, iar viaţa mea în jurul ei a fost cât se poate de plăcută și de fericită".

Și acum, soţul actriţei mărturisește, așa după cum am văzut, cu emoţie cât de mare a fost influenţa ei asupra devenirii lui ca om îndrăgostit de artă. Adesea, acasă, la Galaţi, tânăra actriţă susţinea recitaluri de poezie doar pentru soţul ei. Care o va urma curând la București, căci în anul 1964 Gina Patrichi a devenit actriţă a Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra". Norocul ei avea acum două nume: Valeriu Moisescu, același Valeriu Moisescu, dar și Liviu Ciulei, tocmai numit director al unui teatru pe care voia să-l facă unul fără egal.

În anii '50, s-a luat decizia dezvoltării reţelei teatrale naţionale, fiind astfel creat un număr semnificativ de noi astfel de instituţii de cultură. Adesea, promoţii întregi de absolvenţi ai Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică din București erau repartizate în grup în provincie, pentru a asigura ceea ce, în limbaj funcţionăresc, se numește „personalul artistic" al noilor teatre. Desigur, cum ceea ce era posibil în spectacolele de absolvenţă — adică preluarea rolurilor „de vârstă" de către tineri care făceau astfel compoziţii — nu se putea produce și pe scena unor teatre profesioniste.

„Grosului", reprezentat de tineri, li se alăturau fie actori cu pregătire superioară ce jucaseră odinioară în Capitală, în numeroasele teatre particulare, dar, din varii motive (ce ţineau adesea de „dosar"), nu îşi mai găsiseră un loc în București, fie de actori necalificaţi, recrutaţi dintre cei ce se făcuseră remarcaţi în spectacole de amatori, fie dintre cei ce hotărau să se transfere de la alte instituţii, în căutarea norocului. „Schimbi locul, schimbi norocul", glăsuiește un vechi proverb românesc.

Mulţi au fost actorii care i-au dat crezare, au încercat să îl pună în practică, cu rezultate ce i-au confirmat ori nu realitatea.

În toamna anului 1955, era proiectată deschiderea a doua noi teatre de limbă

română. E vorba despre Secţia română a Teatrului de Stat din Oradea și de Teatrul Dramatic din Galaţi. Astfel încât absolvenţii promoţiei 1954 — 1955 a institutului bucureștean au optat fie pentru Oradea, fie pentru Galaţi. „După terminarea anului IV de facultate, în 1955 — scrie Valeriu Moisescu în cartea sa *Persistenţa memoriei* (Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" și Revista „Teatrul azi", București, 2007) — am plecat, împreună cu actorii Mihai Pălădescu, Ștefan Bănică, Genoveva Preda, Matei Alexandru, Dana Comnea, Vera Varzopov și Valeriu Grama, la Galaţi, unde se înființa un nou teatru".

Spusele regizorului sunt întărite în aceeași carte de Valeriu Grama, citat cu următoarea mărturie: „Când promoţia mea a terminat facultatea, în 1955, putem spune că am avut o mare șansă. În anul acela, s-a înfiinţat Teatrul de Stat din Galaţi și Secţia română a Teatrului de Stat din Oradea. La Galaţi și la Oradea, a plecat o bună parte a promoţiei de actori care absolvea în acel an. Valeriu Moisescu a mers cu noi la Galaţi, iar Radu Penciulescu la Oradea. Perioada de la Galaţi are și aspectele ei pline de haz, pline de farmec. Cei mai mulţi aveam porecle. Ștefan Bănică-tatăl, firește, se ocupa cu denumirea prin poreclă. Mie, de exemplu, îmi spuneau Vrăbiuţă sau Brăbete, iar lui Valeriu Moisescu — Acvilu Virilu".

Cei care au hotărât să plece la Oradea erau oarecum favorizaţi de faptul că teatrul de acolo beneficia de o clădire luxoasă, din acelea de teatru de tip bombo nieră, proiectate de o celebră casă austriacă de arhitectură, aceeași care gândise înfăţișarea exterioară și interiorul mai multor altor edificii teatrale, printre care Naţionalele din Iași și Cluj. Teatrul îşi inaugurase frumoasa clădire odată cu primul an al secolului al XX-lea. Așa încât, la 26 noiembrie 1955, Secţia română a nou lui Teatru de Stat din Oradea (până atunci, instituţia se numise Teatrul Maghiar de Stat din Oradea) a avut întâia premieră. Era vorba despre spectacolul cu piesa *O scrisoare pierdută,* în regia lui Corneliu Zdrehuș. Alături de actori „cu vechime" prin alte teatre, pe scenă puteau fi văzuţi debutanţii George Tomescu (*Agamemnon Dandanache*), Ion Vâlcu (*Tache Farfuridi*), Gheorghe V. Gheorghe (*Brânzovenescu*), Alexandru Fierăscu (*Ionescu*), Eugen Ţugulea (*Popescu*) și, în travesti, Cristina Tacoi și Eliza Plopeanu, care apăreau în actul al III-lea.

A doua premieră a nou-înființatei Secţii române a Teatrului de Stat din Oradea va fi cu piesa *Liceenii* de K. Treniov și va fi regizată de Radu Penciulescu.

Interesant e că, în primul caiet-program, regizorul va semna cu pseudonimul Radu Popescu. Radu Penciulescu va mai monta la Oradea *Invazia* de Leonid Leonov, *Poveste din pădurea aurie* de Valentin Avrigeanu, extraordinara *Ciocârlie* de Jean Anouilh (primul mare succes al directorului de scenă, dar și al teatrului), cu Eliza Plopeanu în rolul Ioanei d'Arc (data premierei: 2 iunie 1958), un montaj literar *Poeţii lumii cântă pacea, Momente și schiţe* de I.L. Caragiale (în colaborare cu actorul Dorel Urlăţeanu), *Aristocraţii de* Nikolai Pogodin, un alt spectacol de referinţă cu *Montserrat de* Emmanuel Robles, în care Ion Marinescu va realiza, în rolul Izquerdo, o creaţie de palmares (pentru detalii, poate fi consultată lucrarea colectivă *Teatrul românesc la Oradea. Perspectivă monografică,* Biblioteca Revistei „Familia", Oradea, 2001).

Ieșit din comun, dar și în specificul vieţii de artist e că, mai apoi, Valeriu Moisescu și o parte dintre actorii care optaseră iniţial pentru Teatrul de Stat din Galaţi vor veni la Oradea, iar alţii, de la Oradea, se vor transfera la Galaţi: printre ei, Corneliu Zdrehuș, care va monta multe spectacole acolo.

Valeriu Moisescu va regiza pe scena Teatrului de Stat din Oradea spectacole importante, precum *D'ale carnavalului, Cyrano de Bergerac, Omul care aduce ploaia, Poveste din Irkutsk* ori îşi va asuma rolul de scenograf al unor montări ca *Partea leului, Pădurea, Ultimul tren, Ultima oră.*

Deocamdată, în „orașul de la Dunăre", cum i se spunea într-un cântec al celebrului duet Alexandru Jula-Ionel Miron, lui Valeriu Moisescu și colegilor săi le era dat să treacă prin examenul greu al începuturilor. „La Galaţi — scrie regizorul în cartea sa cu caracter autobiografic, menţionată mai devreme —, nu fuseserăm repartizaţi la un teatru care fiinţa, ceea ce e cu totul altceva. Teatrul din Galaţi s-a constituit cu noi și prin noi". Cu eforturi de multe ori eroice, căci salariile erau mici, condiţiile de viaţă precare, într-o ţară sărăcită după război, sărăcită și mai apoi de despăgubirile de război pe care fusese silită să le plătească „eliberatorilor" sovietici, a căror prezenţă era sufocantă chiar și după moartea lui Stalin, intervenită în 1953. Dar tinerii veniţi la noul teatru care atunci se înfiripa au fost bine primiţi de directorul Ștefan Iordănescu — om cu vocaţie de între meietor, exercitată ca atare în mai multe locuri din ţară — și de Crin Teodorescu, care fusese desemnat prim-regizor al Teatrului. „Nu voi uita niciodată — scrie Valeriu Moisescu — prima întâlnire cu Ștefan Iordănescu, directorul Teatrului din Galaţi, deoarece o consider semnificativă pentru relaţia care trebuie să existe între conducătorul unui teatru și un tânăr regizor, absolvent de institut. Ștefan Iordănescu mi-a spus: «Dacă într-un spectacol vei avea nevoie să-ţi aduc luna de pe cer — eu voi face tot ce-mi va sta în putinţă să ţi-o aduc.» Și nu a fost o declaraţie simplă și amabilă pentru a mă convinge să vin la Teatrul din Galaţi".

Nu știu dacă Valeriu Moisescu chiar i-a cerut lui Ștefan Iordănescu pentru vreunul dintre spectacolele sale „luna de pe cer". Sigur e că a avut nevoie de ajutorul directorului pentru a putea să-și îndeplinească dorinţa de a o avea în distribuţia spectacolului său cu *Nota zero la purtare* pe viitoarea mare actriţă Gina Patrichi.

Despre Crin Teodorescu, regizorul Valeriu Moisescu scrie rânduri emoţionante în aceeași carte autobiografică. Dar iată că, în volumul *Crin Teodorescu,* editat, sub coordonarea lui Valeriu Moisescu, de UNATC în anul 2001, găsim un interviu intitulat *Viitorul aparţine unor colective mici,* acordat de Crin Teodorescu revistei *Teatrul* și apărut în nr. 12 din 1967 al acestei publicaţii. În corpusul respectivului interviu, găsim referiri ale lui Crin Teodorescu la perioada sa gălăţeană: „Ceea ce am început oarecum întâmplător la Brăila am continuat sistematic la Galaţi. Acolo am făcut prima mea experienţă (care a fost și prima de acest gen în teatrul nostru) de lucru *cu* și *în* echipă.

Am *fondat* atunci un teatru — gândit într-un anume fel — axat pe principiul echipei. Am luat cu mine atunci o întreagă promoţie a institutului (absolvenţii anului

1955), printre care se numărau Matei Alexandru, Ștefan Bănică, Mihai Pălădescu, Dana Comnea, *Gina Patrichi* (subl. N… *M. M.).* Genoveva Preda, Sebastian Radovici, Alex. Azoiţei. Cu ei am lucrat acel spectacol inaugural demonstrativ — *Preludiu —,* consacrat cu premiul primei decade a teatrelor dramatice. În același spirit efervescent, în aceeași tendinţă de formare de curent, am căutat colaborarea lui Valeriu Moisescu, care a debutat la Galaţi cu spectacole de reală valoare și semnificaţie estetică în acel moment: *într-un ceas bun, D'ale carnavalului!, Mireasa desculţă".*

În *Nota zero la purtare* de Octavian Sava şi Virgil Stoenescu, cu Sebastian Radovici

Aici sunt necesare câteva amendamente. Mai întâi, din motivele pe care le-am arătat în primul capitol al acestei cărţi, Gina Patrichi nu a absolvit cursurile Institutului bucureștean, iar dacă le-ar fi absolvit ar fi urmat să facă parte din

„generaţia ’56”, binecunoscută publicului sub numele de „generaţia (promoţia) de aur”. Valeriu Moisescu a debutat ca regizor la Galaţi cu spectacolul cu piesa *într-un ceas bun* de Viktor Rozov, pentru realizarea căruia a solicitat ajutorul fostului său profesor Alexandru Brătășanu, în calitate de autor al decorurilor, iar premiera a avut loc la data de 10 mai 1955. La data de 21 octombrie 1956, același Valeriu Moisescu va avea o nouă premieră, cea cu piesa *Nota zero la purtare* de Octavian Sava și Virgil Stoenescu, spectacol în care va debuta Gina Patrichi. De abia apoi va avea loc premiera spectacolului cu capodopera caragialeană *D’ale carnavalului.* E vorba de scăpări de memorie până la urmă nesemnificative în contextul demonstraţiei pe care dorea să o facă în interviul sus-menţionat Crin Teodorescu, dar care au importanţa lor în structura, logica și acurateţea demersului nostru.

Ca orice teatru din provincie, dar mai cu seamă ca orice teatru nou fondat, care se află în miezul operaţiunii de formare a unui public constant, și noul Teatru de Stat din Galaţi (devenit mai târziu Teatrul Dramatic, iar după 1989 Teatrul „Fani Tardini”) avea o dublă obligaţie. Mai întâi, pe aceea de „a schimba des afișul”, adică de a scoate un număr mare de premiere pe stagiune, lucru care presupunea un ritm de lucru extrem de susţinut, o folosire la maximum a întregii trupe. În al doilea rând, Teatrul de Stat din Galaţi era obligat ca, trecând peste constrângerile ideologice extrem de serioase (să nu uităm, ne aflăm în ceea ce se cheamă „obsedantul deceniu”), să-și întocmească un repertoriu care să fie pe placul publicului spectator. Iar cum o tranșă semnificativă din acesta se recruta din rândul tinerilor, al adolescenţilor, al elevilor de liceu, o piesă precum *Nota zero la purtare* de Octavian Sava și Virgil Stoenescu nu putea fi decât foarte potrivită. E vorba, după cum bine se știe, despre o comedie agreabilă, ce se petrece în mediul școlar, cu elevi buni și elevi răi, cu profesori asemenea. Dar care plătea și ea un tribut con textului ideologic din epocă. Se pare că acest tribut a fost trecut cu vederea nu doar în anii premierei, ci și mult timp după aceea, semn că povestea romantică era mai puternic resimţită de spectatori decât concesia ideologică cu pricina.

Regizorul Valeriu Moisescu s-a decis să monteze piesa, dar nu găsea actriţa potri vită pentru rolul principal feminin, eleva Mariana Pleșoianu. Și-a amintit, ca prin miracol, de Gina Patrichi și a făcut diligenţele necesare pe lângă conducerea teatrului, spre a o angaja pe tânăra ale cărei studii teatrale fuseseră întrerupte pe neașteptate. „Luna de pe cer” promisă de Ștefan Iordănescu purta, aşadar, acum un nume: Gina Patrichi. Lucrurile păreau că s-au rezolvat. Ginei Patrichi, care ocupa temporar un post de bibliotecară la Mamaia, vestea că i se propune să fie angajată la noul Teatru de Stat din Galaţi i-a fost dusă de fratele ei, Mircea Patrichi, cel ce avea mai târziu să scrie cartea *Gina Patrichi. Clipe de viaţă* (Editura UNITEXT, București, 1996). Ea a acceptat propunerea, s-a dus la Galaţi iar repetiţiile au început. Regizorul Valeriu Moisescu mi-a povestit că, la un moment dat, s-au primit scrisori semnate de unii — pretinși, reali? – foști colegi de facultate ai actriţei, care îşi arătau „mânia proletară” faţă de angajarea Ginei Patrichi în teatru.

A fost din nou nevoie de noi și mari eforturi pentru ca acestor scrisori să nu li se

dea curs.

Valeriu Moisescu a jucat în viaţa Ginei Patrichi rolul salvatorului. Într-un fel, el a fost cel care a vegheat și i-a ocrotit destinul. Căci, după exmatricularea din institut, cele câteva rolișoare pe care Gina Patrichi le-a jucat cu diverse trupe de ama tori puteau să-i afecteze talentul. În cartea *Victor Rebengiuc. Omul și actorul* (Editura Humanitas, București, 2008), marele artist povestește cât de mult a luptat profesoara lui, aceeași Aura Buzescu, spre a demola tot ce lui i se păruse că învăţase, și învăţase prost, la ateneele populare. Printre altele, spre a-i scoate din cap că a fi actor mare înseamnă a imita un alt actor mare, în cazul în speţă pe Radu Beligan. Firește, în momentul în care a venit la Galaţi, Gina Patrichi avea încă potenţialul activat în anii petrecuţi pe băncile institutului. Dar șansa de a lucra cu regizori și alături de actori profesioniști a fost imensă, iar recunoștinţa actriţei faţă de Valeriu Moisescu — pe măsură. Cu atât mai mult cu cât, tot sub bagheta regizorală a lui Valeriu Moisescu, Gina Patrichi îşi va face, în anul 1964, intrarea la Teatrul „Bulandra", cu rolul Corinei din *Jocul de-a vacanţa.* La 20 ianuarie 1986.

Gina Patrichi scria: „Porţi un sentiment special celor cu care ai pornit pe un drum care s-a dovedit a fi viaţa ta. Uneori, starturile se repetă. Primul rol pe care l-am jucat a fost, la Galaţi, în regia lui Valeriu Moisescu. Am debutat la București cu Corina din *Jocul de-a vacanţa* tot în regia sa. Valeriu Moisescu este un fragment din autobiografia mea și eu din a lui. Și vreau să cred că, împreună, am contribuit solidar la prestigiul unei școli de teatru, pe care cu o necesară lipsă de modestie o considerăm parte integrantă din cultura românească — deoarece rolurile, destul de multe lucrate împreună, nu au fost niște simple partituri, ci componente ale armoniei lumii care se exprimă prin teatru".

Nu dispunem, din păcate, de cronici de la spectacolul de debut al Ginei Patrichi, așa cum nu avem, din nefericire, cronici ale unor autori calificaţi și pentru alte montări gălăţene în care a evoluat actriţa. Revista de specialitate îşi trimitea cu greutate emisarii în teatrele de provincie, iar lucrul acesta se decontează negativ acum, peste ani. Într-un articol intitulat *Cum stăm cu critica teatrală?* apărut în nr. 10 din 1965 al revistei *Teatrul,* Crin Teodorescu avea dreptate să formuleze următorul reproș: „Este drept că anumite greutăţi de ordin organizatoric împiedică revista *Teatrul,* în actuala ei formă editorială, să aibă o prezenţă mai vie, mai operativă în actualitatea teatrală". Dar și în absenţa acestor documente care sunt ori aspiră să fie cronicile, putem intui că evoluţia Ginei Patrichi în spectacolul ei de debut a fost mai mult decât meritorie. O confirmă faptul că, imediat după aceea, i s-a cerut să preia rolul Wanda Serafim din *Gaiţele* de Alexandru Kiriţescu, specta col ce avusese premiera la data de 19 iulie 1956 în regia lui Virgil Sacerdoţeanu și în scenografia lui Ștefan Habliński. Și, tot la scurt timp după rolul Mariana Pleșoianu, regizorul Valeriu Moisescu îi încredinţase rolul Miţa Baston din spectacolul cu piesa *D'ale carnavalului.*

Mariana Pleșoianu era o elevă-model, factor de echilibru într-o clasă în care se întâmplau multe. Care vasăzică, actriţei i se încredinţase un rol foarte apropiat de ceea ce se cheamă *ingenua.* Iar Wanda Serafim din *Gaiţele* e tipul de vampă, de

femeie fatală. Trecerea de la un gen la altul nu e tocmai la îndemâna oricărei actriţe. Or. Această trecere va fi caracteristică pentru extrem de diversa paletă de roluri pe care le va interpreta actriţa în perioada ei gălăţeană, diversitate asupra căreia vom reveni.

Lucrarea lui Alexandru Kiriţescu e o comedie foarte bună, asta în pofida faptului că, așa după cum arată Mircea Ghiţulescu în capitolul „Critica și «Gaiţele»" din cartea sa *Istoria dramaturgiei românești contemporane* (Editura Albatros, București, 2000), piesa „care ar fi putut marca în epocă un moment distinct de înnoire a fost întâmpinată cu răceală nu numai de cronicarii teatrali, dar și de istoria și critica literară". Sub titlul *Gaiţele,* piesa, care se mai numește și *Cuibul de viespi,* a fost jucată la Teatrul Naţional din București în anul 1933. Obtuzitatea în receptare se va perpetua și mai târziu. Adică după 23 August 1944. Vremurile impuneau o grilă de lectură partizană.

Mircea Ghiţulescu reamintește că Simion Alterescu scrisese pentru volumul de *Teatru* din 1957 o prefaţă care e „o catastrofă proletcultistă" și observă că „tonul fusese dat și stăruie încă în cronica din 1971 a lui Radu Popescu" care scria că succesul piesei se explică „prin tendinţa aspru demascatoare a unei lumi pe care marea masă a poporului nostru a urât-o". E adevărat, constrângerile ideologice au marcat grav critica teatrală, dar ele l-au marcat chiar și pe dramaturg, care scria în luna mai a anului 1956, deci cu trei ani înainte de momentul în care piesa i se reprezenta la Galaţi, un text intitulat *Cum am ajuns să scriu această piesă,* pe care-l reproduc în întregime, tocmai fiindcă mi se pare definitoriu pentru spiritul vremurilor cu pricina, un spirit ce-și va lua tainul și în atitudinea autorităţilor culturale faţă de unele spectacole în care a jucat Gina Patrichi.

„Împrejurări familiale mă determinaseră să locuiesc, câtva timp, la Craiova.

Pe acea vreme, Oltenia — și așa rămăsese până la reforma agrară înfăptuită de clasa muncitoare după 23 August 1944 — aparţinea la vreo nouă sau zece familii de mari moșieri, pe ale căror pământuri ţăranii pălmași erau exploataţi cu sălbăti de Mai toţi acești latifundiari figurau ca membri în Consiliul de Administraţie al faimoasei Bănci a Comerţului, care lua de la ţărani dobânzi ce mergeau uneori până la sută la sută. Între marele moșier și marele cămătar, muncitorul de pământ se zbătea de moarte.

Cunoscusem de mai înainte viaţa ticăloasă, de lux și luxură, dusă de clasele stăpânitoare. Acolo însă, în Oltenia, am avut prilejul să cunosc îndeaproape pe acești moșieri și zarafi din care se recrutau conducătorii ţării. Am cunoscut lăcomia, avariţia, trufia și cinismul lor, lipsa din sufletele lor a oricărui simţământ uman, bestialitatea lor. Am fost zguduit de ură și scârbă. Și atunci, încercând să urmez pilda strălucită a marilor înaintași realiști ai scenei, am luat calea satirei sociale și am scris *Gaiţele,* piesă în care m-am străduit *cu adevăr și mânie* să demasc lumea putredă ce mi se dezvăluise în toată hâda ei goliciune.

Așa s-a născut piesa de faţă. Premiera a provocat stupoare, s-a râs, dar cu inima strânsă. Spectatorul burghez simţea ceva amar pe cerul gurii. Critica teatrală a vremii oglindește, de altminteri, cu prisosinţă această stare de spirit a

spectatorului burghez. Neputând trece cu vederea și temându-se totodată de ecoul pe care piesa l-a stârnit în publicul mare, așa-zisele ziare democrate încercau să semene confuzie. Tăgăduind caracterul realist al piesei, cronicarii acestor gazete se sileau să scoată în relief doar anumite merite de ordin formal, subliniind mai ales elementele ei de comedie, pe care le izolau de însăși intenţia cu care a fost scrisă. În reaua lor credinţă, acești pretinși critici susţineau că *autorul a exagerat,* că nici mediul, nici caracterele nu sunt verosimile. Cronicarul ziarului *Lupta,* de pildă, încerca să se consoleze: *«Noroc că ne aflăm* — scrie el — *în faţa unei formidabile tendinţe de a şarja anumite defecte…»*

Cu alte cuvinte, *nu-s boierii așa de răi cum vrea să-i înfăţișeze Alexandru Kiriţescu.* Era, evident, o încercare de a prezenta piesa drept o minciună, de a înfăţișa pe autor drept un calomniator și de a scoate basma curată pe cei în care lovea.

Alăturându-și glasul, cronicarul ziarului *Adevărul* mă sfătuia, cu perfidie, după apariţia pe scenă a *Gaiţelor,* să abandonez teatrul și să scriu… *romane din viaţa periferiei bucureștene.* Or, dacă aceasta era atitudinea ziarelor așa-zise democratice, se subînţelege lesne cum au întâmpinat *Gaiţele* gazetele făţiș reacţionare. De la *Universul* și până la oficiosul *Epoca,* toate aceste foi au tăbărât asupra piesei, acoperind-o cu injurii și categorisind-o *printre piesele ratate,* spălându-se în felul acesta *cinstitele obraze* ale burgheziei și moșierimii de *ofensa* ce li se adusese.

Toate acestea arată limpede *libertatea* de care se bucura în acea vreme scriitorul care voia să înfăţișeze în opera sa realităţile sociale, *libertate* care, în cazul piesei *Gaiţele,* s-a tradus nu numai prin imediata retragere a piesei din repertoriu, dar și prin refuzul editorilor de a căipări. Dacă astăzi, după atâţia ani de la premi eră, a devenit cu putinţă editarea ei, aceasta nu este o simplă întâmplare. După cum nu o simplă întâmplare a făcut ca, după 23 August 1944. Odată cu eliberarea ţării și a poporului, *Gaiţele* să înregistreze la Teatrul Naţional din București — fără a mai vorbi de celelalte teatre din provincie — un număr de peste patru sute de reprezentaţii, în timp ce de-a lungul atâtor ani până în 1944 ea n-a însumat decât patruzeci de penibile apariţii pe scenă.

Eu văd în râsul și aplauzele zecilor de mii de muncitori, intelectuali, ostași care au asistat la spectacolele respective o verificare a realităţilor exprimate în piesa mea: am văzut că nu am greșit când am înfăţișat în *Gaiţele* lumea moșierilor și a burghezilor, așa cum am cunoscut-o. Căci masele au găsit în ea ceea ce eu și intenţionam să dezvălui: o lume în putrefacţie morală, sortită pieririi — o lume pe care orice om cinstit nu o poate privi fără ură și revoltă".

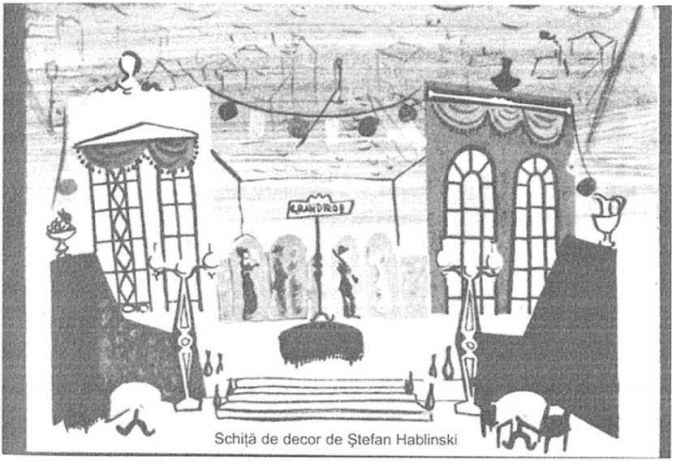
Primele premiere ale nou-creatului teatru dramatic s-au desfășurat în Sala Clubului Șantierului Naval din Galaţi (SNG). Acolo a evoluat Gina Patrichi atât în spectacolul său de debut cu *Nota zero la purtare,* cât și în *Gaiţele.* Dar următoarea premieră, cea cu *D'ale carnavalului,* urma să aibă loc în actuala sală a Teatrului „Fani Tardini", cunoscută la acea vreme gălăţenilor ca sala „Grigore Ureche". Lui Valeriu Moisescu i se încredinţase regia acestei comedii pentru care, așa cum se

va dovedi în timp, regizorul va face o adevărată pasiune, căci o va monta apoi și la Teatrul din Oradea (premiera: 31 decembrie 1959), la Teatrul de Stat din Ploiești (premiera: 5 iunie 1962), la Teatrul Naţional din Craiova (premiera: 15 martie 1969), la Teatrul Dramatic „Mihai Eminescu" din Botoșani (premiera: 9 mai 1970), din nou la Teatrul Dramatic din Galaţi (premiera: 12 februarie 1972), la Teatrul „V. F. Komissarjevski" din Leningrad, oraș care a revenit, după abolirea formală a comunismului și în Rusia, la vechiul său nume. Sankt Petersburg (premiera: 12 iulie 1982). Ba chiar, cu ocazia spectacolului regizat la Teatrul Naţional din Craiova de Mircea Cornișteanu, în stagiunea 2001 — 2002, Valeriu Moisescu va fi invitat în caltate de scenograf. De altfel, la unele dintre versiunile scenice anterioare, Valeriu Moisescu îşi asumase și concepţia scenografică a spectacolului.

Pentru prima versiune de la Galaţi, regizorul făcuse apel la scenograful Ștefan Hablíński și întocmise o foarte bună distribuţie, din care făceau parte actorii Ștefan Bănică *(Jordache),* Călin Botez *(Iancu Pamponj,* Ricardo Colberti (A/se *Girimea).* Dimitrie Dunea *(Un catindat la percepţie),* Mihai Pălădescu *(Mache Răzăchescu),* Gina Patrichi *(Miţa Baston),* Liana Sacerdoţeanu *(Didina Mazu)* și Coca Merize (O *mască).*

Autorităţile locale gălăţene ţineau cu orice preţ ca premiera să aibă loc într-o zi „festivă", „cu semnificaţie". Iar acea zi era 30 decembrie 1956.30 decembrie era „Ziua Republicii". Nu conta că încă nu era asigurată încălzirea sălii, că în acea seară festivă spectatorii au fost siliţi să stea cu paltoanele pe ei. Nu a contat nici că nu erau gata toate costumele, astfel încât, așa după cum mărturisește regizorul în *Persistenţa memoriei,* pauza dintre actul întâi și actul al doilea a fost ceva mai lungă, fiindcă directorul adjunct al teatrului a fost silit să alerge într-un taxi pe la diversele cooperative din oraș spre a aduna costumele. „Asta a fost hotărârea Comitetului judeţean de partid (era de fapt vorba despre comitetul regional ori raional de partid, în conformitate cu împărţirea administrativ-teritorială a ţării la vremea aceea/nota n., *M. M.),* ca noua clădire a teatrului să se deschidă în mod festiv: să se sărbătorească odată cu deschiderea teatrului și ziua republicii. Era o dispoziţie în spiritul unui festivism absurd, peste care nu se putea trece. După asta, teatrul și-a închis porţile pentru finalizarea lucrărilor", notează regizorul.

Distribuția de la *D-ale carnavalului*



Schiță de decor de Ștefan Hablinski

Momentul în care *D'ale carnavalului* îşi găsea locul în repertoriul Teatrului Dramatic din Galaţi are o semnificaţie aparte în procesul reţeatralizării teatrului în România, proces studiat în detaliu de Miruna Runcan în cartea sa *Teatralizarea și reţeatralizarea în România* (Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2003). În anul 1956, apăreau în presă o seamă de articole ce au constituit o veritabilă serie polemică. Astfel, lui Vlad Mugur îi apărea la 9 martie 1956 articolul *Regia de teatru — o problemă actuală,* urmat de *Meșteșug și artiști* de Mihai Raicu (16 martie), *îndrăzneala este acolo unde începe arta* de Sorana Coroamă (28 martie), *Regizorii tineri, presa și altele…* de George Rafael (6 aprilie), *Problemele regiei într-un punct critic* de Ion Șahighian (20 aprilie), *Autenticitate și creaţie* de Radu Stanca (2 iunie), *Arta regiei nu a rămas în urma artei actoricești* de George Dem Loghin (22 august).

În evalua rea propusă de Miruna Runcan, un rol aparte l-a avut înființarea *Cenaclului tinerilor regizori,* din care făceau parte Liviu Ciulei, Sorana Coroamă, Dan Nasta, Horea Popescu, Mihai Raicu, George Rafael, George Teodorescu și alţii. Aceștia au întorc mit și prezentat la Consfătuirea oamenilor de teatru care a avut loc în luna ianuarie a anului 1957 un referat în care discută despre necesitatea afirmării tinerilor creatori de spectacole, dar și despre modalitatea estetică specifică prin care se poate realiza o atare afirmare. Referatul, citat de Miruna Runcan în cartea ei, pornește de la o întrebare: „De ce nu se conturează mai viguros personalitatea regizorului în specta col? Răspunsul atârnă de împătritul aspect: al culturii ideologice și estetice, al culturii profesionale, al concepţiei regizorale și al pedagogiei". Regizorului îi revine misiunea de a elabora ceea ce s-ar chema *o poetică specifică a reprezentaţiei,* cu un efect clar asupra receptorului. „Spectatorul nu cere să-i analizezi un text, să i-l explici, ci, prin sinteză poetică, el cere să-l stăpânești, să-l mână, să-l alergi, iar la capătul labirintului care l-a târât în apele lui frământate să-i deschizi un petic de lumină în care să se regăsească cu ochi noi".

Despre montarea gălăţeană care a avut premiera formală la 30 decembrie 1956, iar pe cea reală la data de 24 februarie 1957, avem o mărturie semnată de regizorul Dan Nasta în ziarul *Flacăra laşului,* ediţia din 14 aprilie 1957. Aici, este evidenţiată dorinţa de „înnoire a stilului de interpretare a marelui nostru clasic pe linia unei acute stilizări plastice, a unei sinteze caricaturale, care-și are originile în *commedia dell'arte".* Și Dan Nasta va profeţi: „Acest experiment făcut cu interpreţi tineri va aduce, credem, o serioasă contribuţie teoretică la regia spectacolului caragialesc".

Valeriu Moisescu apreciază că „spectacolul cu *D'ale carnavalului* a fost prima încercare de reinterpretare scenică a celebrei comedii caragialești. Mai povestește regizorul că scenograful Ștefan Habliński, polonez de origine, spunea: „Ăștia o să ne dea afară din ţară, dacă o să vadă decorurile făcute de mine". Și aceasta, „pentru că — scrie Valeriu Moisescu în cartea sa *Persistenţa memoriei* — imaginea scenică era cu totul alta decât cea acreditată de tradiţia montărilor *Caragiale".*

O asemenea desprindere de tradiţie era cu atât mai nece sară în cazul comediei *D'ale carnavalului.* După cum observă Ion Cazaban în cartea *Caragiale și interpreţii săi* (Editura Meridiane, București, 1985). „Spectacolele anterioare i-au reprezentat doar intriga spumoasă și încurcăturile hazlii". Venise timpul pentru un studiu regizoral fundamentat pe o nouă orientare. Într-un articol publicat de Valeriu Moisescu în nr. 6 din 1962 al revistei *Teatrul,* se face remarca esenţială potrivit căreia „O seamă de fapte și de acte care comunicau spectatorului la data premierei piesei un comen tariu nu mai operează azi". În caietul-program al spectacolului de la Ploiești, Valeriu Moisescu sublinia că modalitatea scenică este aceea a unei „sinteze cari caturale", care, după spusele lui Ion Cazaban, îşi aflau sorgintea în tradiţia teatrală populară, indicată și de aspectul măștilor folosite în actul balului. Să mai observăm ceva. în prima versiune de la Galați, evoluau Gina Patrichi {Mița Baston) și Ștefan Bănică_ {Iordache). în spectacolul de la Ploiești, în rolul Pampon, juca Toma Caragiu. în legendarul spectacol pe care îl va realiza pe scena de la Teatrul „Bulandra" regizorul Lucian Pintilie, îi vom regăsi pe Gina Patrichi {Mița

Baston), Ștefan Bănică {Iordache) și pe Toma Caragiu {Pampon).

Așadar, îndată după spectacolul cu D-ale carnavalului din 31 decembrie 1956, noul sediu al Teatrului din Galaţi a fost reînchis, pentru finalizarea lucrărilor.Nu înseamnă că trupa a fost trimisă în vacanţă, lată, în acest sens, mărturia lui Ion Focșa, pe vremea aceea actor la Galaţi, așa cum apare ea în cartea *Ghinionul a fost norocul meu* (Editura Naște, Pitești, 1999): „Teatrul trecea atunci printr-o perioadă foarte grea. Sala «Urechea», vechea sală de teatru aflată acum în recon strucţie, nu era gata. Se mai lucra la sistemul de încălzire și la montarea orgii de lumini. Deci am abandonat orice fel de activitate: era iarnă, frig, nu repetam, nu jucam și, în această inactivitate, plictisiţi, descurajaţi, a apărut o promisiune care foarte curând s-a transformat în realitate: vom juca la Sinaia!

Aproape că nu ne venea să credem că vom juca douăzeci de zile pe Valea Prahovei, cu sediul la Sinaia, până ce va fi gata sala teatrului. Aici, am avut condiţii foarte bune: locuiam la Hotelul «Caraiman», dar acest lux l-am plătit din greu.

Jucam câte trei spectacole pe zi, atât la sediu, cât și în deplasare cu cele două piese, *Gaiţele* și *D'ale carnavalului,* care aveau distribuţii paralele.

Sinaia devenise în acea iarnă raiul pe pământ, de parcă-l apucasem pe Dumnezeu de picior. Într-o duminică, au venit să ne vadă spectacolele Alexandru Finţi și Liviu Ciulei; atunci, acesta din urmă a pus ochii pe Valeriu Moisescu, care montase *D'ale carnavalului.* Și, până la urmă, l-a luat la Teatrul «Bulandra», când a devenit el director. Spectacolul era foarte interesant, cu multe lucruri noi și îndrăzneţe. Finţi avea unele rezerve, dar lui Ciulei i-a plăcut spectacolul, căci concepţia lui Valerică se încadra în tonul dat de el, de reţeatralizare a teatrului".

Mița Baston

Să reamintim că operaţia de reţeatralizare a teatrului a început odată cu apariţia unui nou limbaj scenografic. Crin Teodorescu observa, într-un articol scris în anul 1958, că în cadrul scenic nou-creat, inovat de „decorator" (a se citi scenograf — *Nota n., M. M.),* jocul actorilor nu poate rămâne identic cu cel din vechiul cadru. Observaţia e reluată în articolul *Teatrul și inovaţia* (fără dată specificată), publicat, postum, pentru întâia oară în volumul *Crin Teodorescu (ed. cit.).* Aici, regizorul și teoreticianul scrie: „Nu se mai joacă de dragul *imitării,* nici de dragul *trăirii,* ci jocul devine o trimitere către o semnificaţie. Un semn obiectiv al unei realităţi complexe, generale, abstracte chiar. Operaţia de demitificare și demistificare, de deromantizare, de dezumflare a falselor concepte se transformă în sarcini actoricești. El (regizorul, *nota n., M. M.)* a trecut, împreună cu actorii, la construirea unor imagini sintetice, a unor acţiuni scenice cu funcţie de imagini poetice, care, în obiectivitatea lor concretă, șocantă, să obiectiveze esenţial sensul profund al piesei. Imagine sintetică, pentru că ea nu include numai elementele vizuale (nu e numai un *tablou),* ci toate impresiile primite de pe scenă și, *în primul rând, jocul actorilor (subl. n., M. M.),* organizate de regizor într-o situaţie obiectivă. Și aceasta este un semnal către o trimitere. Se reușește astfel să se sintetizeze — obiectiv, concret — realităţi complexe și abstracte de relaţii umane și de idei, pe care dialogul numai le-ar fi pierdut". Și Crin Teodorescu îl citează pe Peter Brook, care spunea: „Când aţi uitat dialogul, chiar când aţi uitat totul din piesă, vă rămân imagini… de la care plecând puteţi să reconstituiţi opera, să-i regăsiţi sensul filosofic".

Într-un articol intitulat *Regizori și actori,* publicat în nr. 9 din 1966 al revistei *Teatrul,* Crin Teodorescu va reveni, pe un ton încă și mai categoric, asupra problemei, scriind că „obligăm actorul să nu-și compună *în general* personajul, ci să reacţioneze cât mai just și mai nuanţat la *situaţiile* în care se află implicat, *să joace relaţiile".*

Tot Crin Teodorescu scria în nr. 4 din anul 1966 al publicaţiei de specialitate articolul *Prezenţa clasicismului,* care se încheia pe un ton ferm: „Nu putem crește originali decât pe o rădăcină trainică. Avem nevoie de clasicitate!"

Nevoia de clasicitate și obligaţia de redimensionare, de reproiectare a jocului actoricesc s-au manifestat în felul în care Crin Teodorescu a montat în stagiunea 1956 — 1957 la Teatrul din Galaţi piesa lui Tirso de Molina *Don Gil de Ciorap verde,* în care Ginei Patrichi i-a revenit rolul Doña Clara. În distribuţia spectacolului, care a avut premiera la data de 22 iunie 1956, mai puteau fi văzuţi actorii Ștefan Bănică, Ricardo Colberti, Dana Comnea, Dimitrie Dunea, Valeriu Grama, Nicolae Ifrim, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Florin Predună și Sebastian Radovici. Semnificativ faptul că regizorul făcuse apel și la ajutorul unui coregraf, în persoana lui Emeric Tuș.

În numărul 9 din 1957 al revistei *Teatrul,* găsim o cronică semnată de Ovidiu Drimba, în care erau comentate „în oglindă" spectacolele cu piesa lui Tirso de Molina înscenate la Teatrul de Stat din Galaţi și, respectiv, la Teatrul Municipal din București (viitorul Teatru „L. Sturdza-Bulandra"). Acesta din urmă avusese premiera la data de 13 iunie 1957, iar regia îi aparţinea lui Mihai Paxino,

scenografia lui Mircea Marosin și în distribuţie apăreau actorii Virginica Popescu, Vasile Florescu, Emilia Manta, Vasilica Tastaman, Vasile Hulubei. Ovidiu Drimba scria: „În ceea ce privește spectacolele discutate, preferinţa noastră merge spre cel de la Galaţi, în orice caz mai yiu, mai interesant, mai aproape de condiţiile cerute". Și tot Ovidiu Drimba nota: „În Doña Clara, apariţia Vasilicăi Tastaman a fost remarcabilă; la fel, Gina Patrichi (Galaţi), deși preţiozitatea acesteia în emisia vocală nu are nicio justificare psihologică în textul lui Tirso". Nu știu dacă dreptatea era de partea cronicarului, dacă nu cumva acesta era încă tributar concepţiei psihologizante referitoare la modalitatea de creare a rolului, ori dacă în glasul Ginei Patrichi era, cu adevărat, ceva preţios, și reproșul era, prin urmare, justificat. Știu doar un lucru: Gina Patrichi, pe lângă alte multe calităţi care au făcut din ea una dintre cele mai mari actriţe pe care le-a avut teatrul românesc în a doua jumătate a secolului al XX-lea, dispunea de o voce cu un timbru absolut special. O confirmă faptul că va fi de nenumărate ori solicitată în spectacolele de teatru radiofonic, aici vocea fiind, după cum lesne se poate înţelege, un element definitoriu, indispensabil întru precizarea identităţii personajului, a particularizării acestuia. Nu e însă mai puţin adevărat că într-un interviu acordat, peste ani, Magdalenei Boiangiu, Gina Patrichi spunea: *„Eu* m-am lucrat *cu răbdare și obstinaţie. Dintr-un firicel de glas am obţinut o voce care se aude bine. Mi-am dat seama că trupul trebuie să devină un instrument în mâna mea și nu eu să fiu sclava lui deci au urmat multe ore de gimnastică, ore de oboseală și infern. M-a preocupat limba pe care o rostesc pe scenă, limba română cea adevărată, ferindu-mă să mă las furată de expresiile vulgare ale străzii. Așa m-am descoperit dintr-odată că iubesc limba pe care o vorbesc, că o redescopăr și c-o folosesc cu pasiune de filolog. M-a preocupat și mă preocupă tot ce mă înconjoară și această curiozitate mi-a cultivat sensibilitatea, i-a ascuţit spiritul critic și astfel am căpătat criterii noi de judecată. Deși relaţia cu viaţa nu e așa de simplă cum pare, e totuși o soluţie prin care-ţi amâni bătrâneţea. Pentru că nimeni nu poate ocoli legile naturii…"*

Gina Patrichi încheia primul ei an de actriţă profesionistă cu numeroase motive de satisfacţie. Indiscutabil, stagiunea fusese fructuoasă, iar cele patru roluri ce i-au fost încredinţate pe parcursul ei erau de facturi diferite. Diversitatea, capacitatea de a aborda roluri de naturi extrem de diverse o vor individualiza pe actriţă.

În perioada 1956 — 1963, petrecută ca actriţă a teatrului gălăţean, Gina Patrichi a jucat în treizeci de premiere, pe texte de facturi stilistice felurite. Enorm. A avut parte, deopotrivă, de roluri principale, dar și de roluri secundare ori doar de figuraţie.

Nu a refuzat niciun rol. A trecut cu ușurinţă de la tragedie la comedie, de la roluri de subretă *(Hangiţa, Vicleniile lui Scapin, Jocul dragostei și al întâmplării),* la cele de dramă *(Nora),* de la personaje puternice, hotărâte *(Tânăra gardă),* la altele, tandre, romantice *(în căutarea fericirii, Orașul visurilor noastre, Poveste din Irkutsk),* de la vampa Wanda Serafim la timida, insipida și totodată generoasa Gena din *Titanic vals.* Nu cred că e la îndemâna oricărei actriţe să parcurgă atât de ușor calea de la nefericita Noră la vesela Zerbinette din *Vicleniile lui Scapin,* ambele

jucate în stagiunea 1958 — 1959. Nu e la îndemâna oricui ca la 23 de ani să joace Nora.

Actriţa însăși a fost o vreme frământată de întrebări legate de posibilităţile ei de rezolvare a rolului. „Pot eu, la cei 23 de ani pe care îi am, să creez acest personaj profund uman, autentic și emoţionant, fără să-l trădez nicio clipă?… Când am primit textul piesei, Nora îmi era complet necunoscută, o femeie străină cu care nu aveam nimic în comun, pe care o priveam cu detașare și chiar cu un ușor dispreţ.

Nimic din ce făcea ea nu aș fi făcut eu. Între noi nu era niciun fel de simpatie până când am simţit că o tratez nedrept și că mă situez într-o stare de expectativă.

Am devenit atentă și cercetătoare. Citeam și repetam cuvinte care o caracterizează și m-am surprins, într-o bună zi, obsedată de atitudini și fraze care nu erau ale mele. Am ajuns să gândesc ca ea, să devin dintr-odată ea. Investiţia a fost, totuși, reciprocă. Pentru că această femeie pe care o interpre tez poartă, la rândul ei, datele mele. Este, de fapt, un transfer de personalităţi”.

Zerbinette din *Vicleniile lui Scapin* de Molière

În întreaga perioadă cât a fost actriţă la Galaţi, Ginei Patrichi i-a repugnat ideea că provincialismul face parte din „marca de înregistrare” a unui teatru de provincie. Cum se aruncase în artă, așa după cum mărturisea undeva, „ca într-o primă iubire”, știa că arta ei nu poate să existe în afara respectului pentru public. Ceva mai târziu, într-un interviu publicat de Eva Sârbu în revista *Cinema,* Gina Patrichi spunea: „Nu se poate vorbi despre public în general. Se poate vorbi despre niveluri de civilizaţie, de trai, de cultură al unui popor și în funcţie de asta se poate spune că publicul este important, chiar determinant pentru artă, în cazul nostru, pentru reprezentaţia de teatru sau cea de film”. După ce dobândise experienţă, după ce va cutreiera, graţie importantelor spectacole în care a jucat, semnificative meridiane teatrale, Gina Patrichi a ajuns la concluzia că „publicul cel mai bun ar fi format din tineri. Tinerii sunt vii, nealteraţi de dogme, de prejudecăţi, foarte drepţi și sinceri. Dacă ceva nu le place, au curajul și liberta tea interioară de a părăsi sala. Mi se pare o atitudine dreaptă, făţișă”. Cu tinerii, credea actriţa se poate purta un dialog care interesează un artist „pentru că este într-adevăr un dialog”.

Dacă stai și analizezi compara tiv paleta rolurilor interpretate de Gina Patrichi la Galaţi cu cele pe care le va primi din 1964 încolo la Teatrul „Bulandra”, balanţa înclină în favoarea celor realizate într-un teatru de provincie, aflat la vremea începuturilor. La Galaţi, Gina Patrichi a jucat și mult, și cu folos. O dovedește teatrografia ei extrem de bogată. A avut șansa de a apărea în spectacole regizate de Crin Teodorescu, Valeriu Moisescu, Corneliu Zdrehuș, Ariana Kunner, Vlad Mugur, Ion Bologa. Eugen Dovides, Ovidiu Georgescu, Gheorghe Jora. Sigur, unele nume au rezonanţă și azi, altele sunt aproape necunoscute, chiar și citit-o rului avizat.

În răstimpul petrecut ca actriţă a Teatrului din Galaţi, Gina Patrichi a jucat în spectacole pe texte din următoarele dramaturgii:

1. Literatură dramatică românească clasică: *Gaiţele, D-ale carnavalului, Titanic vals;*

2. Literatură dramatică română contemporană: *Nota zero la purtare, Mormolocul (de* C. Sincu și V. Niţulescu), *Mireasa desculţă* (de Siito András și Hajdu Zoltán), *Ecaterina Teodoroiu* (de Nicolae Tăutu), *Siciliana* (de Aurel Baranga), *Celebrul 702* (de Alexandru Mirodan), *Marele fluviu îşi adună apele* (de Dan Tărchilă), *Mi se pare romantic* (de Radu Cosașu), *Taina* (de Horia Stancu);

3. Literatură dramatică universală clasică și contemporană: *Don Gil de Ciorap verde, Gâlcevile din Chioggia, Hangiţa, Nora, Speranţa, Vicleniile lui Scapin, Prometeu încă tușat, Jocul dragostei și al întâmplării;*

4. Literatură dramatică rusă și sovietică: *Furtuna, în căutarea fericirii, Orașul visurilor noastre, Poveste din Irkutsk, Balul florilor, Umbra;*

5. Adaptări: *Harap-Alb, Micuţa Dorrit, Lângă Poarta Brandenburg, Tânăra gardă.*

Am plasat separat spectacolele realizate pe texte din literatura dramatică rusă și sovietică, deoarece numărul lor e simptomatic pentru vremurile respective, când legăturile cu Moscova erau încă extrem de strânse, statutul României de vasal al regimului de la Kremlin era semioficializat, iar teatrele erau obligate să-și proiecteze repertoriile, strict controlate de altfel, în funcţie de această realitate. Uneori, era absolut obligatoriu ca premierele să aibă loc cu ocazia aniversării Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie, adică în seara de 7 noiembrie. Așa a fost cazul și la Teatrul din Galaţi, cu spectacolul cu piesa *Orașul visurilor noastre* de Aleksei Arbuzov, spectacol regizat de Ion Bologa, în care Gina Patrichi juca rolul Niura (premiera: la 7 noiembrie 1959), ori cu cel cu *Tânăra gardă,* dramatizare de Nikolai Ohlopkov, pus în scenă de Vlad Mugur, în care Ginei Patrichi îi revenea rolul Liubov Șevţova.

Se cuvine reamintit că pe toată durata celor aproape cincizeci de ani cât România a fost sub ocupaţie comunistă, cenzura s-a făcut resimţită în toate domeni de vieţii spirituale, în cel al teatrului cu o osârdie ieșită din comun. De altfel, trecerea de la cenzura antonesciană la cea deja infestată de comunism s-a făcut extrem de rapid. În cartea *Scenele teatrului românesc: 1945 — 2004. De la cenzură la libertate* (Editura UNITEXT, București, 2004), Marian Popescu întocmește ceea ce el numește un „Mic documentar despre cenzura teatrului în România (1944 - 1989)", din care reţin că la 12 septembrie 1944, prin articolul 16 al *Convenţiei de armistiţiu* dintre guvernul român și guvernele Naţiunilor Unite, se stabilește că „Tipărirea, importul și răspândirea, în România, a publicaţiilor periodice și neperiodice, *prezentarea spectacolelor de teatru și a filmelor […] vor fi executate în acord cu înaltul Comandament aliat (subl. M. M.),* adică sub control sovietic. În respecţi vul „Mic documentar", se precizează că „spectacolele de teatru, cele de revistă erau aprobate de către Comisia Aliată de control după aprobarea prealabilă a cenzurii pentru aplicarea art. 16 (menţionat mai sus, *nota n., M. M.)",* care funcţiona în cadrul Ministerului Propagandei.

În cartea *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc* (Editura „Curtea Veche", București, 2005), Adrian Cioroianu consacră un subcapitol rolului Comisiei Aliate de Control. „Organismul care conducea România nu era alcătuit din factorii constituţionali — regele și guvernul —, ci din așa-numita Comisie Aliată de Control (CAC, comisie propriu-zis sovietică, din moment ce reprezenta rea anglo-americană era mai mult simbolică)". Ea era condusă *de facto* de general-locotenentul Vladislav P. Vinogradov. Această comisie, care trebuia să fie un factor de pacificare, va juca, în fapt, un rol contrar. „Ea va deveni principala instituţie a statului român în perioada următoare, instaurând un control plenar, politicpartizan și pe deplin interesat asupra societăţii, de la armată la presă, de la cultură la viaţa politică și economică".

Chiar și după dizolvarea Comisiei Aliate de Control, omniprezenţa sovietică rămăsese o realitate. În cartea Floricăi Ichim *la vorbă cu Vlad Mugur* (Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" și Revista „Teatrul azi", București, 2000), dar și într-un interviu pe care marele regizor i l-a acordat Sandei Vișan pentru postul public de

televiziune (TVR), se fac referiri frecvente la prezenţa consilierilor sovietici în viaţa teatrală românească. Această prezenţă mergea până acolo, încât consilierii cu pricina intrau, când le poftea inima, la cursurile de la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, unde, așa după cum scrie Valeriu Moisescu în cartea sa, se preda o variantă falsificată și reducţionistă a metodei stanislavskiene.

Un alt organism prin care s-a realizat sovietizarea ţării a fost așa-numitul ARLUS (Asociaţia Română pentru Strângerea Legăturilor cu Uniunea Sovietică).

Și acestuia i se consacră un capitol în cartea *Pe umerii lui Marx* („Studiu de caz: O întreprindere intelectuală ARLUS în 1944"). Respectiva asociaţie îşi are originile îndepărtate în cele câteva mici asociaţii care existau chiar înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, precum fusese „Amicii U.R.S.S". La 20 octombrie 1944, un grup de intelectuali îşi dădeau întâlnire în casa medicului și profesorului universitar Constantin I. Parhon și hotărau înfiinţarea unei asociaţii de prietenie cu Uniunea Sovietică. La 17 decembrie, asociaţia cu pricina îşi va face cunoscută schema organizatorică, absolut impresionantă. „Nu riscăm deloc — scrie Adrian Cioroianu — afirmând că ARLUS rivalizează acum, prin multilateralitatea preocupărilor sale, cu Universitatea și Academia, instituţii pe care, de altfel, le va depăși în complexitate". În secţia de teatru, conform organigramei reproduse de istoricul menţionat, președinte este regizorul Raoul Bulfiński (?) [e vorba, probabil, despre actorul Romald Bulfiński], „ajutat de marele artist de operetă şi teatru al vremii Vladimir [Velimir, *n.red.]* Maximilian și de Dida Solomon-Callimachi; secretar este artista de teatru, celebră în epocă, Beate Fredanov, bibliotecar Sandu Eliad, membri Dina Cocea. Radu Beligan și Ion Șahighian". Scenografa Elena Pătrășcanu, soţia liderului comunist Lucreţiu Pătrășcanu, care va fi de altfel arestată odată cu acesta, figurează în conducerea Secţiei de propagandă a ARLUS. Sub egida ARLUS. va ţine cursuri de regie Ion Sava, același Ion Sava care în cartea de interviuri a lui Ion Biberi *Lumea de mâine,* apărută mai întâi în 1945 la Editura Forum, visează durarea pe ruinele Teatrului Naţional a unui „Bloc al artelor" și care va declara că, atunci „când se va scrie istoria regiei teatrale, se va vedea către bu le început cu poporul rus".

De fapt, ARLUS era unul dintre instrumentele utilizate pentru vasta operaţi une de sovietizare a României. În cartea o *noapte atât de lungă. Apogeul regimul totalitar în Europa 1935 — 1953.* Coordonată de Stéphane Courtois, se pot citi următoarele: „Pe scurt, există evidente și sugestive analogii între anexiunile din 1939-1941 și sovietizarea Europei de Est de după cel de-al Doilea Război Mondial. În ambele regăsim aceeași dualitate. Ca faţadă, avem *republici* independente sau *democraţii populare,* adică state care, conform cu voinţa unei părţi a populaţiei lor, au ales comunismul ca ideologie conducătoare. În realitate, sunt state supuse în același timp modelului stalinist al comunismului și hegemoniei statului sovietic.

Aceste două imagini — una virtuală, cealaltă reală — rămân până în 1989 trăsătura lor distinctă". Și tot în cartea respectivă se spune că „de la Tirana la Varșovia, marii-preoţi ai culturii oficiale — Wazyk în Polonia, Moraru în România, Revai în Ungaria etc. –, ca emuli zeloși ai lui Jdanov, au condus cu o mână de fier

literatura și arta. De acum înainte, totul venea de la Moscova și… totul ducea la Moscova”.

Poate că Nicolae Moraru nu a fost cel mai mare „preot al culturii oficiale” din România în perioada imediat următoare preluării puterii de către comuniștii susţinuţi de Moscova. Importantă este însă ideea dominaţiei moscovite.

Ar fi însă cu totul fals dacă s-ar crede că în anii ’50, ori pe toată durata acestora, teatrul românesc ar fi fost total sovietizat. De altfel, dacă urmărim cazul concret al teatrului gălăţean, de la care au pornit observaţiile de mai sus, se cuvine să remarcăm că textele din dramaturgia rusă și sovietică intrate în repertoriu, poate doar cu excepţia dramatizării după *Tânăra gardă,* erau valoroase. Vom vedea ceva mai încolo că, în anii ’80, un anume tip de dramaturgie sovietică, cea care realiza, așa după cum se spunea în mod frecvent în cronici, „crestomaţia sufletului slav”, va fi la mare căutare, va fi jucată cu plăcere deopotrivă de teatre, cât și de actori. Din motive pe care le voi detalia la timpul potrivit. Nu pare, aşadar, total, dacă nu cumva chiar

Niura din *Orașul visurilor noastre* de Arbuzov

deloc deplasat articolul *Voci din trecut* scris de Crin Teodorescu și publicat în

nr. 10 din 1967 al revistei *Teatrul,* în care, în esenţă, e vorba despre importanţa literaturii dramatice ruse și a felului în care ea fost receptată în anii ’30 în România.

Am mai spus-o: dispunem, din păcate, de foarte puţine cronici la spectacolele din acea vreme ale Teatrului de Stat din Galaţi în care a jucat Gina Patrichi. Cronici pe care să le putem credita cu valoarea de document. Există câteva amintiri, fructe ale memoriei, risipite ici și acolo. Bună observaţia lui Adrian Cioroianu, dintr-un am col apărut în numărul 234, din august 2008, al revistei *Dilema veche,* observaţie potrivit căreia „în gestionarea treburilor legate de trecut, deseori Istoria domnește, iar cea care guvernează este Memoria”. Cine e interesat de problemă are la dispoziţie cartea lui Paul Ricoeur *Memoria, istoria, uitarea,* apărută și în limba română în 2001, la Editura Amarcord din Timișoara. Cu observaţia că, după cum subliniază cercetătorul francez, uneori memoria poate fi manipulată ori obligată. În cartea *Abuzurile memoriei* (Editura Amarcord, Timișoara, 1999), Tzvetan Todorov atrage atenţia asupra efectelor pe care le poate avea ceea ce el numește „memoria traumatizată”. Iar cu un asemenea efect ne vom întâlni și noi în rândurile următoare. Nu e însă mai puţin adevărat că, așa după cum scrie Matei Călinescu în cartea sa *Portretul lui M* (Editura Polirom, Iaşi, 2003), „memoria e axa identităţii, aș zice. Cum altfel ne construim identitatea decât prin amintiri?” Poate de aici și rolul, dar și suc cesul pe care l-au avut cărţile de jurnale și memorii. La ce servesc ele? Iată un posibil răspuns pe care îl desprind din *Jurnalul unui om dezamăgit* de W.N. P. Barbellion (Editura Humanitas, București, 2008): „Am citit cu plăcere niște jurnale vechi. M-a întristat și m-a surprins câte lucruri uitasem. Pare neloial faţă de tine să uiţi trecutul atât de ușor. Sunt adâncit cu atâta seninătate în sinele meu de acum, încât am ajuns să nu-mi mai pese de suma tot mai mare de eu-ri trecute — domnii aceia morţi și dragi care au îngrijit, unul după altul, templul acesta de carne și au dat mai departe torţa vieţii și identităţii mele, înainte să se retragă tăcuţi și modești”.

Despre spectacolul cu *Furtuna,* regizat la Teatrul din Galaţi de Valeriu Moisescu și care a avut premiera la data de 29 iulie 1957, în scenografia lui Mihai Tofan, spectacol în care Gina Patrichi a jucat rolul Varvara, găsim o seamă de observaţii extrem de critice în primul volum al *Jurnalului de drum al unui critic teatral (1944 — 1984),* scris de Valentin Silvestru, prim volum apărut în anul 1992 la Editura Meridiane: „*Furtuna* (A. N. Ostrovski) e un spectacol neașteptat de slab al Teatrului din Galaţi. Slab prin interpretarea de Ofelie dată Caterinei (Nicoleta Oancea, *nota M. M.),* prin lipsa de fizionomie a Varvarei (Gina Patrichi, *nota M. M.),* diletantismul interpretării Kabanovei (Tanţi Romee, *nota M. M.),* dar, mai ales, din cauza năstrușniciilor scenografice și regizorale. Pictorul Mihai Tofan a făcut un decor ca un fel de pod înalt și înclinat, sub care e o scobitură elipsoidală. Actul I se petrece pe pod, lângă care e și o bancă de grădină publică; actul II, sub pod, în scobitură, unde un tron roșu vrea să sugereze camera Kabanovei. În alte tablouri, ni se oferă alte perspective ale podului, văzut din faţă, dintr-o dungă, de jos în sus etc. Actorii aleargă pe pod și pe scările lui în toate direcţiile, acompaniaţi de un soi de muzică electronică punctată de onomatopee și urmăriţi prin întuneric de raza vivace a unui reflector mobil. E un talmeș-balmeș general de stiluri, mișcări, procedee care

asfixiază ideile mari ale textului. Răspunzător pentru spectacolul acesta antiartistic e regizorul Valeriu Moisescu."

Tot în *Jurnal de drum al unui critic teatral,* volumul întâi, găsim câteva însemnări ceva mai îngăduitoare faţă de spectacolul cu piesa *Mireasa desculţă* de Suţă

András și Hajdu Zoltán, care a avut premiera la data de 15 septembrie 1958, regia aparţinându-i aceluiași Valeriu Moisescu, iar scenografia lui Adalbert Wilke. Aici Gina Patrichi juca rolul miresei Juliska. „Același regizor a lucrat hotărât mai bine cu actorii în *Mireasae desculţă* — piesă din viaţa unei gospodării colective ardelene, scrisă cu ani în urmă și revăzută recent de Sutd András și Hajdu Zoltán. Intenţia regizorală a fost interesantă. Prin transformarea unor scene în tablouri autonome, așezarea trunchiului unic de decor elementar pe turnantă și schimbările repezi, directorul de scenă a urmărit dinamizarea acţiunii. Realizarea a rămas însă sub intenţie. În partea întâi a spectacolului, textul e obositor de îmbucătăţit, în partea a doua e mult prea amplu tratat scenic. E discutabil procedeul adăugării unor texte importante rostite la megafon, când, de fapt, ideile ar fi trebuit subliniate în structura piesei".

Această ultimă frază din aprecierea citată ascunde, probabil, motivul pentru care spectacolul cu *Mireasa desculţă* a provocat un puternic scandal cu ocazia prezentării sale în cadrul Festivalului Teatrelor Dramatice de la București, un festival care a avut puţine ediţii tocmai pentru că ideea unei manifestări de cultură tea trală care să aibă loc în Capitală nu a prea fost pe placul autorităţilor vremii, ce sau opus sistematic reluării lui sub o formă sau alta. Despre scandalul cu pricina, găsim o relatare în memoriile actorului Ion Focșa, *Ghinionul a fost norocul meu (ed. cit.): „Mireasa desculţă* avusese parte, încă de la premiera de la Galaţi, de o presă de excepţie, iar comisia de selecţionare îl vizase pentru premiul întâi. I se făcuse atâta reclamă, încât toată lumea era curioasă să îl vadă. N-am văzut nicio dată o sală mai selectă, plină până la refuz de oameni de teatru, directori, regizori, oameni politici, actori și, mai ales, actori de la Institutul de Teatru. O sală care bâzâia ca un stup de albine până la ridicarea cortinei. În primul rând, trona ca o regină doamna Bulandra, în ţinuta ei de mare doamnă, cu tot felul de dantele, iar pe cap cu imensa ei pălărie, după care putea fi recunoscută de oricine, căci nimeni, nicio tovarășă, nu îndrăznea să încalce normele proletare.

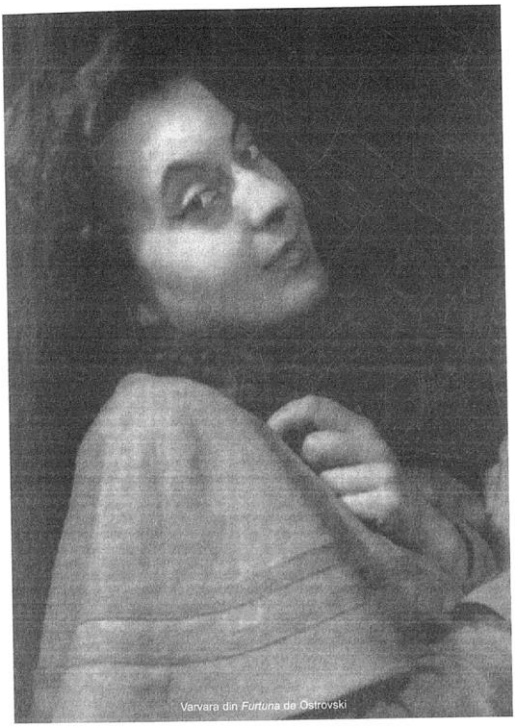
Moisescu se afla la a doua montare a acestei piese. Prima dată o făcuse ca student la Institutul de Teatru, iar acum, cu experienţa dobândită, dispunând de un decor inspirat, realizat de Adalbert Wilke și, mai ales, de o trupă de excepţie, avea toate șansele de reușită. Deși era o piesă cu ţărani colectiviști, el n-a tratat-o realist, cum se obișnuia, ci a ales altă cale, a făcut din ea un poem. Un poem de o frumuseţe rară, fiind ajutat, desigur, de componentele spectacolului, muzică și lumini, și, mai ales, de o turnantă care-i dădea fluiditate spre un final de apoteoză.

La pauză, cum se întâmplă la astfel de festivaluri, veneau mesageri din sală cu ecouri laudative și, printre ei, se afla și caricaturistul Drag, care avea locul în sală lângă doamna Bulandra și, evident, îi urmărea toate reacţiile de entuziasm. Atmosfera era de invidiat, iar aplauzele de la final și tot entuziasmul sălii nu făceau

altceva decât să ne crească șansele pentru Marele Premiu. Cu toate acestea, un singur om a hotărât soarta spectacolului, și acesta a fost Dumitru Popescu, zis Dumnezeu, care răspundea de cultură. Dar el n-a intervenit direct la juriu, era mult prea versat în treburile astea și la fel de deștept, dar a găsit un moment prielnic și le-a spus celor din jur răspicat punctul lui de vedere: «Spectacol cu ţărani pe turnantă? La ce cămin cultural se poate juca? Și cum îi educăm pe colectiviști?» Acest punct de vedere, odată exprimat, a circulat imediat ca telefonul fără fir, spre dezamăgirea tuturor. Cei mai supăraţi erau cronicarii, care au fost siliţi să adopte acest punct de vedere ca pe o indicaţie, iar noi, virtualii câştigători, nu numai că am fost excluși de la premii, dar am fost și aspru criticaţi, în special Valeriu Moisescu. Scăpase doar o cronică, a lui Mircea Hulubaș, apărută cu mult timp înainte în *Contemporanul* (19 septembrie 1958), care spunea: «Buna gradare, lipsa decalajului creaţiilor actoricești, dozarea mijloacelor tehnice și dragostea pentru omul simplu, inventivitatea și îndrăzneala, au dat viaţă unui spectacol care face cinste Teatrului din Galaţi.»

Spectacolul fusese prea îndrăzneţ și căzuse într-un moment nepotrivit. El se abătea de la linia ortodoxă tocmai când începuse o campanie de susţinere și promovare a spectacolelor cuminţi, simple, directe, care să nu dea bătăi de cap.

Nora din piesa omonimă a lui Ibsen



Varvara din *Furtuna* de Ostrovski

Se dorea anihilarea acelor spectacole metaforice, care susţineau *reţeatralizarea teatrului pentru* a-l îndepărta de banal, de simplism, de convenţii vechi, încât publicul să fie pregătit încet, încet să reacţioneze favorabil la noile fenomene artistice ce se vor naște cu fiecare perioadă istorică.

Am putea conchide că spectacolul nostru apăruse prea devreme, îşi devan şase epoca cu cel puţin zece – cincisprezece ani, iar Moisescu, deși înfrânt oficial la acel festival, biruise în faţa oamenilor de teatru și, dintr-odată, a fost plasat în plutonul fruntaș de regizori".

Vorbeam mai sus, citându-i pe Paul Ricoeur ori pe Tzvetan Todorov, despre abuzurile memoriei, despre memoria manipulată ori despre memoria traumatizată. Nu e în scopul acestor rânduri de a-l face mai bun decât a fost pe Dumitru Popescu Dumnezeu. Vinile lui au fost mari, imense, în construirea cultului personalităţii lui Nicolae Ceaușescu. Mult mai consistente decât e dispus el să admită în cărţile sale cu caracter memorialistic *Am fost și cioplitor de himere* (Editura Expres, București, 1994), *Elefanţii de porţelan. Scene și personagii în umbra Cortinei de Fier* (editat de *Meci* în 1996) ori în ciclul *Cronos autodevorându-se* (pe care le tipărește Editura „Curtea Veche", cel mai recent volum fiind apărut în anul 2007). Dar, dacă cercetăm orice dicţionar (cf. Marian Popa, *Dicţionar de literatură română contemporană,* ediţia a II-a, Editura Albatros, București, 1977), vedem că Dumitru Popescu e născut în 1928, devine din 1956 redactor-șef la *Scânteia tineretului,* din 1960 îndeplinește, timp de doi ani, funcţia de director general al Agerpres, devine membru al Comitetului Central al PCR în 1965, din ianuarie 1965 și până în decembrie 1968 este redactor-şef al *Scânteii,* iar de abia apoi e numit vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă. De la Congresul al X-lea al PCR, devine membru al Comitetului Politic Executiv al CC al PCR (unde va rămâne până în decembrie 1989, când, odată cu Revoluţia, vom avea de-a face și cu aneantizarea partidului) și secretar al Comitetului Central, între 1971 și 1976 va fi președinte al Consiliului Culturii și Educaţiei Socialiste, apoi președinte al Comitetului de Stat pentru Radio și Televiziune și rector al Academiei de partid „Ștefan Gheorghiu". E limpede deci că Dumitru Popescu nu răspundea în 1968 de cultură, cum susţine Ion Focșa.

L-am întrebat pe regizorul Valeriu Moisescu dacă are totuși știinţă de vreo ingerinţă a lui Dumitru Popescu în operaţiunea de subminare a spectacolului său din 1958. Răspunsul a fost negativ. Cred, mai degrabă, că Ion Focșa a făcut un transfer între implicarea lui Dumitru Popescu în scandalurile prilejuite de spectacolele *Gluga pe ochi* (regizat de Valeriu Moisescu) și *Revizorul* (în regia lui Lucian Pintilie), ambele de la Teatrul „Bulandra".

Valeriu Moisescu mi-a mărturisit că multă vreme a fost preocupat de găsirea unei explicaţii pentru furia pe care a generat-o spectacolul său. Un scandal cu atât mai inexplicabil, cu cât piesa vorbea despre colectivizare, cea prin care, ca să-l citez din nou pe Alexandru Kiriţescu, „muncitorul de pământ (care) se zbătea de moarte", putea, în imaginaţia comuniștilor, să ajungă la prosperitate. Valeriu Moisescu crede că au deranjat tocmai megafoanele pe care le incrimina Valentin

Silvestru, megafoane prin care erau chemaţi oamenii să se înscrie în cooperativele agricole de producţie.

Or, aceste îndemnuri repetate, difuzate prin megafoane, arătau că, deși cuprinși de „Ură și revoltă" faţă de burghezo-moșierime, cum scria în 1953 Alexandru Kiriţescu, ţăranii nu prea doreau de bunăvoie să îşi înstrăineze pământurile. Au deranjat, aşadar, exact lucrurile care îl deranjaseră pe Valentin Silvestru, cel care scria, după cum am arătat mai sus, că „ideile trebuiau subliniate în structura piesei".

Revista de specialitate a consacrat un grupaj Festivalului Teatrelor Dramatice, unde a fost prezentat spectacolul gălăţean cu *Mireasa desculţă.* Acolo găsim o scurtă cronică semnată cu iniţialele I.R. (Ilie Rusu — *nota M. M.),* care califică „Încercarea" regizorului Valeriu Moisescu drept „bine intenţionată sub aspectul căutării unei expresii scenice menite să dea mai multă forţă de convingere mesa jului dramatic". Numai că respectiva „încercare" (termenul îi aparţine semnatarului cronicii) a însumat câteva erori „care au făcut dificilă transmiterea mesajului pie sei". Nu se fac în cronică referiri la jocul actoricesc. Se spune doar că „este un spectacol realizat de Valeriu Moisescu cu multă pasiune și elan tineresc, care, dacă s-ar fi dublat cu tot atâta discernământ, ar fi dat roadele așteptate".

La data de 14 ianuarie 1961, avea loc la Galaţi premiera spectacolului cu piesa *Celebrul 702* de Alexandru Mirodan. Regia spectacolului gălăţean era semnată de Vlad Mugur, scenografia de Adalbert Wilke, iar în distribuţie apăreau actori precum Mihai Pălădescu, Septimiu Pop, Constantin Possa, Dirhitrie Dunea, Alia Tătu, Eugen iodoran. Gina Patrichi juca rolul Miss Pope. Premiera gălăteană intervenea doar la câteva zile după premiera absolută bucureșteană, care avusese loc în regia lui Moni Ghelerter și în scenografia lui Alexandru Brătășanu. Cu această premieră absolută pleca la drum noul Teatru de Comedie, a cărui direcţiune îi fusese încredinţată actorului Radu Beligan și care-și propunea în mod programatic „să contribuie la progresul dramaturgiei românești", să „acorde prioritate pieselor care pot da o imagine sesizantă a omului contemporan" *(apud* Valentin Silvestru, *op. cit.).*

După părerea lui Mircea Ghiţulescu, exprimată în *Istoria dramaturgiei române contemporane (ed. cit.),* „adeziunea lui Alexandru Mirodan la literatura de propagandă a fost imprudentă, totală și, pentru că autorul avea talent, foarte influentă". Iar *Ziariștii,* piesa lui cea mai cunoscută, „un mare succes al anilor '60, nu este doar o adeziune, ci o declaraţie de dragoste". În opinia lui Mircea Ghiţulescu, șansa lui Alexandru Mirodan „putea fi *Celebrul 702* sau *Autorul moare azi* dacă reflexele propagandistice n-ar fi stricat finalul unei comedii cu subiect american, plină de vervă.

După primele pagini, ai speranţa că *subiectul american* îl ajută pe dramaturg să se elibereze de inhibiţiile literaturii comandate. Mirodan se mută cu arme și bagaje din redacţia *Vieţii tineretului (Ziariștii)* în celula unui pușcăriaș din Sing Sing. Cheryl Sandman, condamnat la execuţie pe scaunul electric, și colegul său de celulă, Joe, care poate fura orice, inclusiv scaunul electric, sunt două personaje de comedie memorabile. Cheryl va reuși să amâne execuţia în schimbul memoriilor sale, pe

care i le cere un rechin de presă, director al editurii «Books and Books». Viaţa americană prinsă de Mirodan este un bun subiect de comedie și în zilele noastre, ca și cum nimic nu s-ar fi schimbat. Paginile sunt însă poluate când autorul crede că a sosit momentul să înlocuiască observaţia comică asupra modului de viaţă american cu explicaţii ideologice. Secretara Diana (cu care a fost dotat în temniţă acest martir al imperialismului american) este cuprinsă de un val de mânie împotriva traumatis melor pe care romanele pușcăriașului le provoacă în psihicul copiilor care îl ovaţionează. De aici încolo, lucrurile iau o întorsătură «agit-prop»… Oricum, alegoria ideologică este mult mai subţire decât în *Ziariștii* și se înscrie perfect în arsenalul ideologic al războiului rece. Libertatea de creaţie și libertatea americană, în general, se exprimă într-un imens penitenciar, sugerează Mirodan. El și-a propus și a reușit să epuizeze un punctaj ideologic de stânga din care nimic nu lipsește. Dramele sale nu pot fi răstălmăcite, nici salvate, decât — cine știe? – prin reciclarea istoriei".

În nr. 2 din anul 1961 al revistei *Teatrul,* au apărut cronici la ambele spectacole cu care s-a produs lansarea la apă a piesei. Mircea Alexandrescu, semnatarul comentariului dedicat versiunii de la Galaţi, a sesizat existenţa în spectacol a unor „Aspecte ce dau piesei o expresie scenică oarecum schimbată faţă de cea din Capitală", element mai mult decât explicabil prin apartenenţa celor doi directori de scenă nu doar la alte generaţii, ci și la școli de regie diferite.

„Gina Patrichi — scria Mircea Alexandrescu — a sesizat care ar putea fi argumentele folosite de o reporteră de senzaţii, cum este Miss Pope din piesă, și, deși am fi preferat să șarjeze mai puţin, ca satira să fie astfel și mai puternică — în măsura în care personajul ar fi fost mai veridic verva și hazul propriu al interpretei au slujit la *demascarea (subl. M. M.)* reporterilor cu microfon și *sex appeal* din lumea presei de peste Ocean".

În spectacolul bucureștean, rolul Miss Pope era interpretat de mult mai experimentata Ninetta Guști. Dar iată că în cronica lui B. Elvin, apărută în același număr al revistei *Teatrul,* se spune că „Nineta Guști s-a complăcut și s-a pierdut în deliciile superficiale ale rolului, preferând efectul violent impresiei de durată".

Tot Vlad Mugur a montat la Teatrul din Galaţi piesa *Mi se pare romantic* de Radu Cosașu, scriitor cu o trecere cu efect în epocă prin teritoriile literaturii dramatice, trecere despre care va vorbi cu amuzament și ironie într-un text publicat cu ceva vreme în urmă în spaţiul rubricii sale *Din viaţa unui extremist de centru* din *Dilema veche.* Premiera a avut loc la data de 16 ianuarie 1962; scenografia era semnată de Jules Perahim, iar din distribuţie făceau parte, alături de Gina Patrichi, actorii Lavinia Anghelescu, Constantin Anghelovici, Elena Chelefa, Grigore Chiriţescu, Dimitrie Dunea, Marga Georgescu, Teodora Veronica Irasog, Septimiu Pop, Eugen Todoran (viitorul regizor al „Teatrului de televiziune"). În acel spectacol debuta talentatul Corneliu Dumitraș.

În cronica din nr. 3/1962 al revistei *Teatrul,* Virgil Munteanu scria: „am apreciat întotdeauna la Vlad Mugur încrederea cu care distribuie actori foarte tineri în roluri dintre cele mai dificile". Aici, Gina Patrichi juca rolul Lily Gigea. „Romanţioasa

domnișoară Lily — scria Virgil Munteanu —, iubitoarea de galeșe melodii de import și de bărbaţi *cu situaţie,* a găsit în Gina Patrichi o interpretă plină de vervă, de spirit, de fantezie, care însă a greșit, adăugând pe alocuri mai multă vulgaritate decât îngăduia rolul". Iar, mai departe, cronicarul formula o întrebare căreia timpul îi va răspunde într-un chip categoric negativ. „Să-și fi epuizat oare această înzes trată actriţă resursele, de se vede acum silită să recurgă la efecte mai prejos de autoexigenţă cu care ne-a deprins?"

De fapt, nici nu va trebui prea mult timp pentru ca răspunsul negativ la întrebarea formulată de Virgil Munteanu să apară în chiar paginile revistei *Teatrul.*

La 20 februarie 1962, pe scena teatrului gălăţean avea loc o nouă premieră.

Cea cu piesa *Poveste din Irkutsk* de Aleksei Arbuzov, dramaturg sovietic dăruit cu mult talent și care va fi adesea jucat (cu mult succes) pe scenele românești. *Poveste din Irkutsk* va apărea în repertoriile multor teatre din ţară. Din creaţia lui Arbuzov.

Gina Patrichi va mai juca peste ani, dar pe scena de la „Bulandra", în spectacolul cu piesa *Amintiri,* ce va fi montat de Ion Caramitru. Tot din creaţia lui Arbuzov, piesa *Comedie de modă veche,* în regia lui Mihai Berechet și în interpretarea lui Carmen Stănescu și a lui Mihai Fotino, va face o lungă serie de reprezentaţii în anii '70—80, la Teatrul Naţional din București.

La Galaţi, regia spectacolului cu *Poveste din Irkutsk* era semnată de același Vlad Mugur, iar scenografia de Adalbert Wilke. Mai jucau Corneliu Dumitraș, Constantin Anghelovici, Eugen Apostol, Elena Chelefa, Marga Georgescu, Ion Lazu, Dimitrie Dunea, Alexandru Ternovici, iar coregrafia era gândită de Trixy Checais.

Spectacolul — sau, mai curând, regia lui Vlad Mugur — nu a fost pe placul Valeriei Ducea, criticul care a semnat cronica apărută în nr. 3 din anul 1962 al revistei *Teatrul.* „Ambianţa și imaginea teatral-scenică s-au închegat dintr-un joc foarte ciudat de forme și culori. O viziune abstractă a regiei a despuiat piesa de orice element plastic de viaţă, rarefiind substanţa spectacolului până la jocul unor imagini în sine, lipsite de contingenţă cu textul". Tare mi-e teamă însă că, mai curând, criticul nu era pregătit să recepteze ideea că reţeatralizarea teatrului presupune o anume independenţă faţă de text.

În schimb, Valeria Ducea avea numai cuvinte de laudă la adresa Ginei Patrichi, interpreta rolului principal feminin, Valea: „Am lăsat dinadins la urmă consideraţiile asupra eroinei principale, Valea, deoarece aici s-a petrecut un fenomen binefăcător de neaderenţă din partea actriţei Gina Patrichi, care, sesizând inadvertenţa de concepţie a spectacolului, a încercat, cu o participare și cu o dăruire totală în interpre tare, să prezinte o Valea vie, interesantă, voluntară. Care-și trăiește drama cu mare sinceritate, cu patos reţinut, profund emoţionant. Actriţa a marcat nuanţat și foarte sugestiv și convingător evoluţia eroinei, de la *zvăpăiata Valea* (trăsătură pe care interpreta a subliniat-o nu fără o tentă de amărăciune și de disperare), la femeia ce-şi cucerește echilibrul moral, hotărându-se să muncească și să se bucure din nou de viaţă. Această bucurie, exprimată la o tensiune înaltă, ca un

strigăt de descătu șare, în replica finală, a avut darul să încheie piesa cu o notă de optimism și de încredere în viaţă pe care spectacolul, în ansamblul său, nu o prea promitea".

Poate părea bizară această *detașare* ori *eliberare,* dacă ea a fost reală, a Ginei Patrichi de concepţia regizorală de ansamblu. Bizară, căci frecvent actriţa va rea firma credinţa ei în importanţa directorului de scenă, în valoarea indicaţiilor regizo rale, în valoarea regiei. „Câte nemulţumiri am stârnit când mi-am exprimat opinia într-un interviu, afirmând că actorul trebuie să se plece în faţa regizorului, chiar atunci când acesta nu este un Ciulei sau un Pintilie!", îşi amintea peste ani, cu o oarecare tristeţe, Gina Patrichi. *Nesupusenia* aceasta a actriţei e, pe de altă parte, explicabilă prin aceea că ea a făcut, indubitabil, parte din categoria marilor actori.

Din clasa a ceea ce George Banu numește *actorii-poeţi, actorii unici.* „Actorul unic — scrie teatrologul francez de origine română în cartea *Dincolo de rol sau Actorul nesupus* (Editura Nemira, București, 2008) — *nu este marioneta rolului,* pentru a relua formula lui Georg Simmel, nu *servește* rolul, nu întreţine cu el nicio relaţie neutră, niciuna de eficacitate imediată; pentru el, rolul nu e masiv și omogen, nu dorește să-l joace în întregime, lasă zone netratate, se insinuează printre cutele rolului, frunzărindu-l…Această fiinţă care evoluează pe platoul de joc e compozită, fracturată, impură. Nici pierdută în uitarea încarnării, nici securizată de o distanţă protectoare. Nu e dublă, ci mai degrabă practică acea *estetică a intervalului* pe care

Andrei Pleșu o considera un atribut al îngerilor, agenţi ai circulaţiei cosmice. Actorul, în acest sens, este un înger. Evoluează între rol și el însuşi".

„Un astfel de actor — continuă George Banu — va fi întotdeauna mai mult decât un actor; el își asumă rolul, depășindu-l în același timp, *îşi asumă regia, eliberându-se în acelaşie timp de ea (subl. M. M.*\ își asumă responsabilităţile fără să li se supună, considerându-le ca pe niște temelii fecunde, niciodată ca pe o închisoare. O asemenea apariţie pe scenă nu este produsul unei subiectivităţi care se expune; ea este consecinţa unei înfruntări tacite cu rolul, cu regia… Dacă munca în echipă poate produce, în teatru, efecte comunitare și grupuri efervescente, autoritatea unei opere și decizia unui regizor sunt cele ce permit afirmarea actorului în identitatea lui de *Ianus bifrons,* a sa și a rolului. Acest actor seduce prin tot ceea ce revelează parţial despre text și montare, căci el nu se supune comenzilor lor, dar nici nu le neagă cu totul. Pentru a le putea destabiliza, ele trebuie să existe și să se impună. Rezistenţa lor este cea care pune la încercare actorul, ele permiţându-i, dacă reușește să depășească dificultatea programului, să se apropie de condiţia de artist. Brecht a spus-o: nu există afirmare a *eului* fără lupta cu legea".

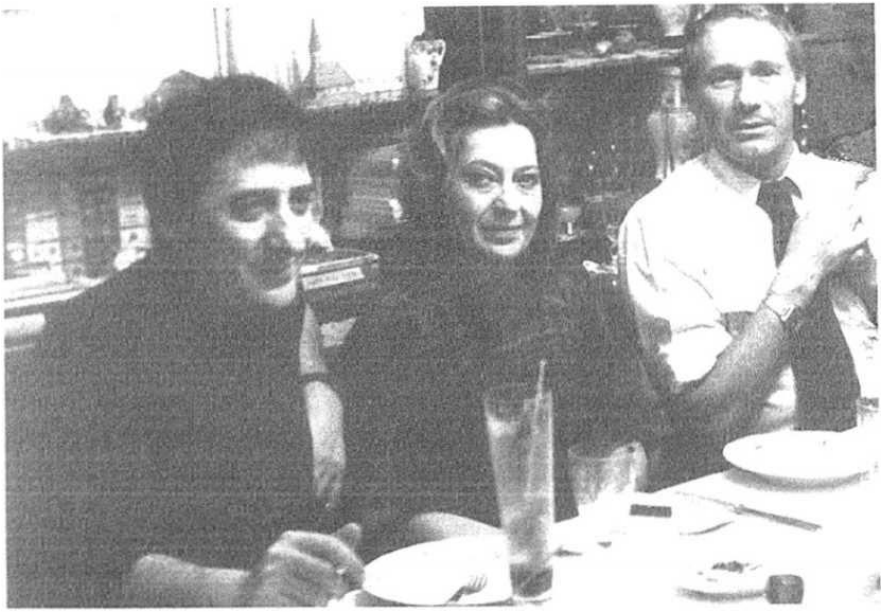
Nu încape îndoială că cele treizeci de roluri jucate pe scena Teatrului de Stat din Galaţi, multe sub îndrumarea unor regizori care contează pentru istoria teatrului românesc — Vlad Mugur, Crin Teodorescu, Valeriu Moisescu au ajutat-o pe Gina Patrichi să se apropie de ceea ce George Banu numește „condiţia de artist".

Această apropiere a fost, cu certitudine, simţită de marele *om de teatru* Liviu Ciulei. Poate că atunci când, împreună cu Alexandru Finţi, a venit să vadă *D'ale carnavalului,* Liviu Ciulei nu l-a remarcat doar pe regizorul Valeriu Moisescu, pe

care îl va invita să realizeze prima lui montare pe scena Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra". Poate că a remarcat-o și pe Gina Patrichi. Sigure că *regizorul de film* Liviu Ciulei i-a oferit Ginei Patrichi rolul Roza din *Pădurea spânzuraţilor.* Iar directorul Ciulei îi va sugera lui Valeriu Moisescu să o distri buie pe Gina Patrichi, încă actriţă a Teatrului din Galaţi, în rolul Corina din *Jocul de-a vacanta,* la „Bulandra".

Începutul stagiunii 1963 — 1964 o va prinde pe Gina Patrichi la Galaţi. În septembrie 1963, actriţa va juca rolul Fata de stradă în spectacolul cu piesa *Taina* de Horia Stancu. În ianuarie 1964, Gina Patrichi va cunoaşte bucuria unui nou început în *Jocul de-a vacanta.* Curând, va deveni actriţă a marelui, incompara bilului Teatru „Lucia Sturdza-Bulandra". *Taina* a fost, aşadar, spectacolul prin care Gina Patrichi îşi lua nu „adio", ci „la revedere" de la publicul gălăţean. Dorea din tot sufletul ca acest rămas-bun să fie unul care să arate respectul, dragostea ei pentru spectatorii care îi urmăriseră vreme de opt ani evoluţiile și devenirea ei ca actriţă profesionistă. Nu accepta nicidecum ca *Taina* să fie o formală tragere de cortină peste o semnificativă și fructuoasă perioadă din viaţa ei. Se pare că vrerea i s-a împlinit căci evoluţia ei a fost comparată în cronici cu jocui Giuliettei

Mașina din filmul *Nopţile Cabinei.* S-a observat minuţia „deloc barocă" cu care și-a elaborat personajul.



Cu Valeriu Moisescu și Boris Olinescu la sărbătorirea a 25 de ani de la înfiinţarea Teatrului din Galaţi, noiembrie 1980

III. Actriţă la „Bulandra” (1)

1. Un teatru de artă

Teatrul Municipal din București, cunoscut azi mai cu seamă după numele primei sale directoare, actriţa Lucia Sturdza-Bulandra, a fost întemeiat în anul 1947.

A fost primul teatru de stat, existent ca atare chiar înainte de naţionalizarea de la 11 iunie 1948, iar în momentul fondării acesta dispunea de o trupă de nouă actori.

E vorba despre Lucia Sturdza-Bulandra, Beate Fredanov, Jules Cazaban, Nicolae Sireteanu, Mircea Balaban, Sarah Manu, N. Ștefănescu, V. Hulubei, Maria Bondar.

Sala în care funcţiona era veche, dezafectată, dispunând de un echipament tehnic rudimentar. Directoarea avea doi adjuncţi, Beate Fredanov și Jules Cazaban, și a hotărât ca activitatea noii instituţii de spectacole să fie deschisă cu montarea unei piese românești. E vorba despre *Insula* de Mihail Sebastian, pusă în scenă în regia și scenografia lui Mircea Șeptilici, avându-i în distribuţie pe Beate Fredanov, Jules Cazaban, Nicolae Sireteanu și Ion Lucian, acesta din urmă având statutul de colaborator pe care, după propria mărturie, i l-a solicitat el însuși doamnei Bulandra (a se vedea confesiunea *Municipalul ca un părinte bun,* în monografia *Teatrul Bulandra — 1947 — 1997*). Piesa lui Sebastian nu era terminată, iar Mircea Șeptilici și-a asumat rolul de a scrie finalul ei. De ce tocmai Mircea Șeptilici?

Poate, în primul rând, datorită faptului că actorul era un vechi și de nădejde prieten al dramaturgului. Mulţi contemporani au povestit felul în care a fost făcută posibilă reprezentarea *Stelei fără nume* în primăvara anului 1944 la Teatrul „Alhambra”, cum a fost inventat dramaturgul Victor Mincu, câte subterfugii au fost necesare spre a se pune stavilă curiozităţii presei de a-l vedea în carne și oase pe necunoscutul scriitor care, pe neașteptate, a oferit scenei o capodoperă. Unii au făcut-o în scris, alţii verbal. Se pare însă că, de fapt, „capul” complotului, cel căruia i-a venit ideea salvatoare, a fost Mircea Șeptilici, flancat de soţia sa de atunci, actriţa Nora Piacentini. Mircea Șeptilici însuși a povestit istoria în timpul refugiului său târziu în Occident, de la microfonul „Europei libere”. La un moment dat, a apărut chiar propunerea ca, pe afiș, *Steaua fără nume* să apară ca fiind scrisă de Șeptilici, actor cu condei. Istoria cu pricina l-a recomandat, aşadar, pe Mircea Șeptilici drept un posibil continuator al *Insulei.* Nu pot încheia această paranteză fără a spune că există opinii potrivit cărora „complotul” fusese mai puţin secret decât și l-au dorit ori imaginat participanţii la el. Nu dispunem de dovezi scrise în acest sens. Certă e doar modificarea sensibilă a politicii mareșalului Antonescu faţă de evrei, concretizată în anularea măsurilor represive radicale precum deportările. O carte recent apărută a istoricul Dennis Deletant produce suficiente probe în acest sens (cf. *Aliatul uitat al lui Hitler Ion Antonescu și regimul său. 1940 — 1944,* Editura Humanitas, București, 2008).

Nemulţumită de valoarea spectacolului, nesocotindu-l un succes, directoarea a grăbit scoaterea lui de pe afiș, astfel încât, la data de 17 octombrie a aceluiași an, avea loc următoarea premieră, în regia lui W. Siegfried și scenografia concepută de regizor împreună cu Cella Voinescu. Din distribuţie făceau parte Lucia Sturdza Bulandra, Beate Fredanov, Jules Cazaban, Eugenia Popovici, Nicolae Sireteanu, Ion Lucian. E vorba despre spectacolul cu piesa *Nu se știe niciodată* de G.B. Shaw, care, în conformitate cu monografia teatrului, deja amintită, s-a jucat de o sută unsprezece ori și a avut în total 73.153 de spectatori. Succesul trebuie să fi fost notabil, dacă în stagiunea 1957 — 1958 s-a luat hotărârea reluării spectacolului, distribuţia suferind oarecare modificări odată cu „intrarea" în spectacol a actorilor Vasilica Tastaman și Vasile Hulubei. Sigur e că, încă de la începutul existenţei sale, Teatrul Municipal îşi fixa standarde estetice înalte, pe care, cu excepţii ce nu pot fi nicidecum trecute cu vede rea, dar care nici nu se cuvin supradimensionate, le-a respectat până azi.

Lucia Sturdza-Bulandra și-a arătat disponibilitatea întru sprijinirea regimului comunist. Și-a afirmat drept principal crez *munca,* un slogan extrem de convenabil în epocă. Cine are curiozitatea de a parcurge cartea *Amintiri… amintiri* (Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1960, ediţia a doua, revăzută și adăugită) va constata că, atât în „Cuvântul înainte", cât și în textul propriu-zis al memoriilor actriţei, există o seamă de explicaţii ce justifică adeziunea ei la noul regim, cât și deschiderea cu care a acceptat onorurile pe care acesta i le-a oferit. Nu e mai puţin adevărat că Lucia Sturdza-Bulandra și-a folosit influenţa în rândul decidenţilor culturali și politici ai vremii în favoarea instituţiei pe care o conducea. Așa se explică faptul că în 1957 „Municipalul" dispunea deja de o a doua sală, iar trupa se lărgise considerabil, având aproximativ o sută de actori. Cea de-a doua sală, de la Grădina Icoanei, sală ce poartă astăzi numele marelui actor Toma Caragiu, a suferit de-a lungul timpului modificări și ameliorări substanţiale, datorate contribuţiei adevăratului succesor al primei directoare, regizorul Liviu Ciulei, dar și regizorului Valeriu Moisescu și excelentului scenograf Paul Bortnovski. În 1964, s-a desfiinţat rampa, iar doi ani mai târziu scenograful Paul Bortnovski a conceput prima scenă centrală din ţară.

Lucia Sturdza-Bulandra a încetat din viaţă în anul 1961, iar până în anul 1963 conducerea teatrului a fost asigurată de cel ce-i devenise adjunct în 1956 — după retragerea din acest post a actriţei Beate Fredanov —, actorul Lazăr Vrabie. Acesta era cunoscut publicului mai puţin datorită evoluţiilor sale pe scenă, cât mai curând prin prisma rolurilor de activist de partid, în ilegalitate ori nu, pe care le-a interpretat fără cusur în filme mai degrabă de propagandă, jucându-și, de fapt, pe peliculă propria lui condiţie umană și artistică. În numele adevărului, trebuie spus însă că același Lazăr Vrabie a reprezentat o veritabilă revelaţie artistică în spectacolul cu piesa *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash, montat de Liviu Ciulei în stagiunea 1956 — 1957, spectacol a cărui scenografie era semnată de Paul Bortnovski, Mircea Bodianu și Maria Bortnovski. Din distribuţie, mai făceau parte actorii Ștefan Ciubotărașu, Dinu Dumitrescu, Petrică Vasilescu, Clody Bertola, Fory Etterle și

Petre Gheorghiu.

La data de 1 martie 1962, prin Decizia nr. 621 a Comitetului Executiv al Sfatului Popular al Capitalei R.P.R., decizie ce avea doar două articole, se schimbă numele „Teatrului Municipal" în „Teatrul «Lucia Sturdza Bulandra»". Un an mai târziu, la conducerea teatrului va fi numit regizorul Liviu Ciulei, membru al respectivului colectiv artistic încă din anul 1948.

Discursul de investitură rostit de noul director e publicat în numărul 11 din luna noiembrie al revistei *Teatrul.* E greu de știut astăzi dacă ceea ce a apărut în pagini de revistă e în deplină conformitate cu realitatea, dacă Liviu Ciulei a plătit el însuși, prin unele dintre vorbele rostite atunci, un tribut puterii comuniste, făcându-i o seamă de „reverenţe", totuși deloc șocante pentru cine cunoaşte spiritul vremurilor, ori dacă *speech-ul* său a fost „periat", „cosmetizat" și „pregătit" în redacţie în vederea publicării. Puţin importă acum respectivele pasaje din cuvânta rea directorului. Mai semnificative sunt acele părţi din *speech* care sunt relevante pentru programul artistic al lui Liviu Ciulei, un program artistic urmărit cu tenacitate și multe sacrificii, până la „debarcarea" sa brutală din fruntea Teatrului „Bulandra", debarcare survenită ca urmare a binecunoscutului scandal provocat de spectaco lui cu piesa *Revizorul* în regia lui Lucian Pintilie.

Ciulei insistă în discursul său asupra importanţei spiritului de echipă. „Nu putem fi mulţumiţi niciunul dintre noi, chiar dacă întrunim succese personale, ca aceasta să aibă loc într-un teatru cu prestigiu scăzut. Succesul individual nu influenţează decât în mică măsură prestigiul teatrului. Dar cât de puternic reliefează prestigiul unui teatru succesul personal! Acesta este un adevăr născut din însuși *caracterul colectiv (subl. Mea, M.M.),* din condiţia colectivă a artei noastre". Directorul respinge „pretenţiile de mâna a doua", ceea ce el numește „mulţumirea cu puţin". Și continuă în felul următor: „Am spus că acest teatru trebuie să fie un factor de cultură și trebuie să-i pregătim împreună condiţiile, să-i scontăm existenţa viitoare. Am spus *noi* — pentru că un teatru nu poate să însemne voinţa unui singur om. Un teatru este rezultatul mentalităţii colective, și aceasta este suma mentalităţilor formate convergent, în același spirit artistic. Vrem să facem un teatru contemporan, cu un caracter specific, personal, cu un profil bine determinat, cum se obișnuiește să se spună. Această năzuinţă o întâlnim în intenţiile oricărui director de teatru. Ce va putea diferenţia acest teatru de altele nu va fi decât felul prin care înţelegem să exprimăm noul în orice operă, fie clasică, fie modernă, cum vom lega reflexul realităţii de realitatea însăși, mereu schimbătoare. Desigur nu prin mijloace meșteșugărești, desigur nu prin formele de care am ajuns să fim siguri, ci prin permanenta neliniște creatoare, prin permanenta observare a vieţii, prin permanenta alegere a noi și noi mijloace de expresie".

Așa după cum arată Marian Popescu în articolul *Teatrul Bulandra, Directoratul Liviu Ciulei,* publicat în monografia mai sus amintită, regizorul era deja cunoscut în epocă drept „promotorul unei alte viziuni asupra discursului scenic, prin care retorica plată a *realismului,* așa cum fusese forjată de estetica sovietică a perioadei staliniste în cultura română, era acuzată în mod deschis". Se amintește în context

celebrul articol *Teatralizarea picturii de teatru,* publicat în numărul din luna iunie a anului 1956 al revistei *Teatrul,* care „a fost semnalul apariţiei *noului val* în regia românească, chiar dacă subiectul articolului avea scenografia drept ţintă”.

Lucia Sturdza Bulandra
(caricatură de Valeriu Moisescu)

Liviu Ciulei
(caricatură de Valeriu Moisescu)

În esenţă, Ciulei pleda pentru renunţarea la naturalism în regia de teatru, pentru abandonarea copierii *ad litteram,* aproape fotografică, dacă nu chiar eminamente fotografică, a realităţii. Firește, alături de articolul-manifest al lui Liviu Ciulei, se cuvine citat *Reţeatralizarea teatrului* al lui Radu Stanca. Conceptul de realism s-a modificat, s-a îmbogăţit, dobândind faţete noi. Nu vorbea oare Roger Garaudy, într-o carte ce va fi tipărită și în traducere românească, despre *un realism neţăr murit,* sintagmă adesea folosită în discuţiile cu cerberii ideologici, ca instrument de contraatac? Interesant e ca, atunci când se face vorbire despre procesul de reţeatralizare a teatrului în România, mai nimeni nu pomenește despre articolul *Naturalism în teatru,* publicat de Camil Petrescu în nr. 3 din 1956 al revistei *Teatrul,* și aici marele scriitor și gânditor de teatru dovedindu-se un precursor prin felul categoric în care respinge o formulă anestetică, pe care o socotește depășită.

„Regia naturalistă va lungi interminabil pasajele banale și terne ale textului (de

pildă, marile scene ca: *Dă-mi un pahar cu apă!* etc.) și, în schimb, va pierde pe drum toate replicile profund semnificative ale piesei. Montarea naturalistă a unei piese este aceea în care, în treizeci și șase de tablouri ale unei drame istorice, sunt construite, fiecare dintre ele, fără deosebire, în cinci dimensiuni pe scenă, cu câteva etaje și cu toate acareturile respective, plus un grajd, o trăsură, pădurea și munţii din fund, chiar dacă în unele dintre aceste tablouri nu se schimbă decât trei replici, incolore, puse de autor ca să facă legătura și trecerea dintre tablouri. Două tone de decor pentru trei sute de grame de text. Se cheltuiesc inutil bani grei, când ar putea să fie de folos într-altă parte. Se istovesc scrâșnind din dinţi mașiniștii, nevoiţi să-și vadă astfel batjocorită greaua lor muncă. Se plictisesc și capătă gânduri negre spectatorii, așteptând în pauze interminabile, mai lungi decât tablourile respective, schimbarea decorurilor. Regizorul și scenograful vor să *facă real* și nu produc decât lamentabile și haotice șandramale de hârtie încleiată, care se vrea castel, cu satele vecine, ori cazinou muncitoresc cu bulevard cu tot. Se aduce pe scenă o mobilă care necesită trei camioane ca să fie transportată și care e atât de greoaie pe scenă, încât te apasă, ca și când ai duce-o în spate. Realism inutil încărcat și umflat fără semnificaţie, lipsă de bun-simţ, mitocănie artistică, parazi tism intelectual, iată ce este caracatiţa naturalistă în teatru" (cf. Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru,* Editura Eminescu, București, 1983).

În clipa în care prelua direcţia Teatrului „Bulandra", Liviu Ciulei nu-și asuma doar destinul a două săli, ci și pe cel al unei trupe cu mari valori creatoare, precum Clody Bertola, Jules Cazaban, George Mărutză, Fory Etterle, Ștefan Ciubotărașu, Octavian Cotescu, Victor Rebengiuc, Ileana Predescu, Beate Fredanov, Rodica Tapalagă, Septimiu Sever, Mircea Albulescu, Petre Gheorghiu, Mihai Mereuţă, pe care, în timp, o va amplifica și consolida. Are dreptate același Marian Popescu să scrie, în capitolul „Cenzura și Teatrul «Bulandra»" din cartea sa *Scenele teatrului românesc: 1945 — 2004. De la cenzură la libertate* (Editura UNITEXT, București, 2004), că „Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra» începe, odată cu directoratul lui Liviu Ciulei, perioada *consolidării și afirmării unui mod de a face teatru* care, cu timpul, a devenit unul dintre modelele existenţei *teatrului de repertoriu în România.*

Treptat, printr-o strategie pedagogică ieșită din comun, Ciulei catalizează efortul membrilor companiei sale teatrale, în vederea protejării *ideii de teatru ca fapt de cultură majoră: 1* în anul 1983, în cartea *Ora 19.30* (Editura Meridiane, București), Valentin Silvestru constata că, „după aproape treizeci și cinci de ani de activitate continuă, el (Teatrul „Bulandra", *nota M. M.) e* considerat un veritabil teatru de artă al ţării; funcţionează în două săli — dintre care una amenajată în formula scenei ronde —, are pe afiș spectacole care se joacă neîntrerupt de câte un deceniu, poate pune în mișcare concomitent cam cinci trupe diferite de actori excelenţi și e, probabil, instituţia de artă scenică cea mai bine cunoscută și mai larg comentată peste hotare". Chiar dacă, „istoricește, instituţia rămâne exemplară", Teatrul „Bulandra" a avut și eșecuri, pe care le admite însuși Valentin Silvestru, marele său admirator. A avut și incredibile cedări în faţa cenzurii, a suferit injoncţiunile sale brutale, așa după cum arată Marian Popescu. Unii au spus că, odată cu scoaterea

din repertoriu a *Revizorului* și demiterea lui Ciulei, Teatrul „Bulandra" a suferit o lovitură, un șoc chiar, din care nu și-a mai revenit niciodată. Într-un text scris pentru monografia apărută în 1997, Irina Petrescu nota că „Teatrul «Bulandra» a fost pentru mine o rampă de lansare, dar mai ales un ADĂPOST… Prin specta colul *Revizorul,* ne-am încercat și ne-am încrâncenat. Dar am avut puterea de a nu schimba nimic… Am strâns din dinţi, am scrâșnit, DAR NU AM SCHIMBAT NIMIC. Aproape nimic. Ba chiar am avut puterea să și zâmbim mai departe".

Nu doar criticii ori actorii apreciau Teatrul „Bulandra", mai cu seamă spiritul de acolo, imprimat de directorul său. Citez un fragment din mărturia intitulată *Locul unde se întâmplă evenimente,* datorată lui Radu Boruzescu, mărturie pe care o desprind din aceeași monografie: „Pentru noi, cei de la scenografie, cei de la regie, cei de la actorie, cei de la operatorie… cei de la Conservator… în miraculoasa perioadă de la sfârșitul anilor '60, existenţa Teatrului «Bulandra» era *modelul de referinţă,* reperul paradoxal spre care toţi visam, locul unde se întâmplau evenimentele teatrale cele mai marcante. Exista o efervescenţă caracteristică acelor ani posistaliniști, o întâlnire subversivă, într-un moment istoric precis — în ciuda durităţii și a controlului permanent — a unor personalităţi artistice de excepţie: actori, regi zori, scenografi, muzicieni. Ca studenţi, am avut șansa unor profesori care făceau parte din acest teatru: Paul Bortnovski, Dan Jitianu, Liviu Ciulei. Prin ei, am putut urmări partea nevăzută a multor spectacole, participând la repetiţii. Îmi amintesc de spectacolele *D'ale carnavalului, Opera de trei parale, Clipe de viaţă, Play Strindberg, Jocul de-a vacanţa* etc". Mai departe, Radu Boruzescu subliniază un adevăr indubitabil: „Cred că particularitatea Teatrului «Bulandra» era, în primul rând, personalitatea lui Liviu Ciulei, în jurul căruia totul s-a materializat, totul a fost posibil. După ani, cunoscându-l mai bine, lucrând împreună în diferite locuri din lume, am descoperit de mai multe ori același miracol. Liviu este, înainte de toate, un *batisseur,* probabil poartă cu el moștenirea ascunsă, transmisă de tatăl său".

Printre marile merite pe care le-a avut Liviu Ciulei ca director al Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra", se numără și acela de a o fi invitat, mai întâi în calitate de colaboratoare, apoi să se angajeze, pe actriţa Gina Patrichi. Astfel, artista avea să facă parte din *locul unde se întâmplă evenimente,* va deveni o componentă de primă mână a însuși procesului generării lor. Se va număra printre ceea ce — ori, mai corect spus, printre *cei ce* regretata Lia Crișan, referent și apoi secretar literar al teatrului, bună cunoscătoare a trupei, de vreme ce a fost „adoptată" de aceasta timp de treizeci și unu de ani, adică încă de pe vremea doamnei Bulandra, îi numea „actori-unicat", „personalităţi deosebite, puternic individualizate".

Teatrul „Bulandra" va rămâne multă vreme marea instituţie de referinţă a ţării.

În cartea *Modelul teatral românesc* (Editura UNITEXT, București, 2000), Miruna Runcan formulează o întrebare cu caracter retoric: Ce e Teatrul «Bulandra» decât efectul de permanentă și nezdruncinată concurenţă a Naţionalului? Un alt Naţional, un altfel de Naţional, un Naţional mai european, dar egal de încadrat în conștiinţa modelului eliadian, atât a publicului, cât și a lumii artistice ca atare. Nu de puţine ori, în conversaţii sau chiar sub semnătură, câţi dintre criticii, artiștii ori intelectualii

de marcă n-au tratat, în ultimii patruzeci de ani, Teatrul «Bulandra» drept adevăratul Naţional din București, mai ales în perioadele de scădere ale primei scene?" în esenţă, problema e pusă corect de autoarea cărţii. Dar obligatoriu trebuie spus că, în anii '70—80, atunci când la conducerea Teatrului Mic s-a aflat culturnicul Dinu Săraru (instalat director în stagiunea 1976 — 1977, după ce „făcuse ordine" în Redacţia culturală a Televiziunii Române), Teatrul „L. Sturdza-Bulandra" a trebuit să se confrunte cu asaltul venit dinspre instituţia de pe strada Constantin Miile. Ceea ce în sine putea fi considerat benefic, dacă nu punem la socoteală detaliul că, pentru a câştiga bătălia, adeseori directorul Teatrului Mic făcea uz de mijloace neortodoxe, servindu-se de influenţa și accesul liber pe care le avea la decidenţii politici din epocă. Și azi, când, din păcate, Teatrul „Bulandra" și-a mai pierdut din portanţa artisttică, fără ca acest lucru să fie compensat de o sporire a valorii Naţionalului ori a Teatrului Mic, relaţia de concurenţă e văzută de acestea din urmă tot prin raportare cu teatrul creat în anul 1947, la a cărui strălucire a contribuit și prestigiul artistic al Ginei Patrichi, ca și marile spectacole în care ea a evoluat.

2. Debutul la „Bulandra": *Jocul de-a vacanţa*

Pregătirea stagiunii 1963 — 1964 a fost gestionată la Teatrul „Bulandra" de directorul cu delegaţie Lazăr Vrabie. Așa după cum rezultă din cartea *Persistenţa memoriei,* scrisă de regizorul Valeriu Moisescu (Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" & Revista „Teatrul azi", București, 2007), dar și din cele ce mi-au fost spuse de artist într-o convorbire de la sfârșitul lunii iunie a anului 2008, Lazăr Vrabie a fost cel care i-a adresat lui, directorul de scenă angajat pe atunci al Teatrului din Ploiești, invitaţia de a monta pe scena Teatrului „Bulandra" spectacolul cu piesa *Jocul de-a vacanţa,* piesă a cărei premieră absolută avusese loc cu douăzeci și cinci de ani în urmă la Teatrul Comedia, în regia lui Sică Alexandrescu, și care se bucurase de o foarte bună primire din partea publicului și a presei.

Scrisă, așa după cum reiese din *Jurnalul* lui Mihail Sebastian (Editura Humanitas, București, 1994), special pentru Leny Caler, cea care a interpretat, cu ocazia pre mierei absolute, rolul Corina, piesa a fost calificată de critică drept „o excelentă comedie", „din familia acelui teatru francez contemporan în care visul, realitatea, umorul și sensibilitatea ascuţită îşi dau întâlnire", după cum scria, la 21 septembrie 1938, în cronica sa, Nicolae Carandino, cronică publicată în ziarul *România* și reprodusă în volumul *Teatrul așa cum l-am văzut* (Editura Eminescu, București, 1986). Cronicarul avea cuvinte elogioase și pentru regia lui Sică Alexandrescu, care „merită toată lauda, fiindcă a fost nuanţată și a căutat să aducă la nivelul publicului toate comorile ascunse ale textului. În efortul de a crea drama dinăuntru, directorul de scenă l-a secundat pe autor. Operaţie destul de grea, dată fiind altitudinea la care Mihail Sebastian se distra cu bucuria și durerea personajelor". Și tot N. Carandino o aprecia pe interpreta Corinei, Leny Caler, în felul următor: „În ciuda tuturor eforturilor, d. Mihail Sebastian n-ar fi putut găsi pentru

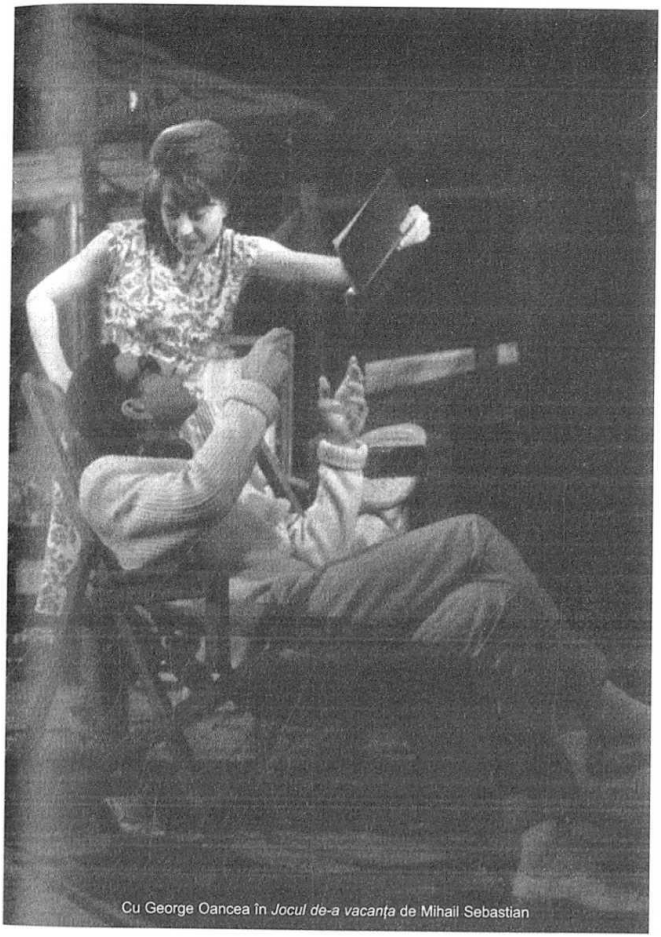
rolul Corinei o interpretă mai adevărată decât Leny Caler. Constatare care dovedește lipsa de plasticitate a personalului scenic de care dispunem, situând în același timp pe d-na Leny Caler pe planul teatrului de nuanţe, la un rang de deosebită cinste".

Conducerea interimară a Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra" dorea, aşadar, să marcheze cei douăzeci și cinci de ani scurși de la premiera absolută a *Jocului de-a vacanţa.* Repetiţiile începuseră, distribuţia era întocmită și îi avea în componenţă pe Lucia Mara *(Corina),* Lazăr Vrabie *(Ștefan Valeriu),* Gheorghe [Lulu] Aurelian *(Bogoiu),* Vili Ronea *(Maiorul),* Beate Fredanov *(Madame Vintilă).* „Mă aflam în perioada lecturilor la masă — scrie Valeriu Moisescu în cartea *Persistenţa memoriei* —, când, la începutul lunii octombrie 1963, la conducerea Teatrului «Bulandra» este numit arhitectul, scenograful, regizorul și actorul Liviu Ciulei. Noul director întrerupe repetiţiile, dar nu renunţă la proiect, ba dimpotrivă, fiind primul spectacol ce urma să aibă loc sub direcţia sa, încearcă să-i amplifice anvergura, chemând în reprezentaţie pe Marcel Ang helescu de la Teatrul Naţional, în Bogoiu, Sandu Sticlaru de la Teatrul «Nottara», în Maior, și o tânără actriţă de la Teatrul de Stat din Galaţi, Gina Patrichi, în rolul Corina. Rolul Ștefan Valeriu urma să fie jucat alternativ de Victor Rebengiuc și George Oancea. Victor n-a mai apucat să repete, fiind suprasolicitat la filmările cu *Pădurea spânzuraţilor,* unde a realizat o creaţie memorabilă în rolul Apostol Bologa". De altfel, în același film, Liviu Ciulei îi încredinţase Ginei Patrichi rolul Roza, a cărui realizare îl convinsese pe artist de imen sale posibilităţi interpretative ale tinerei actriţe. Așa după cum înţelegem dintr-un interviu acordat de Valeriu Moisescu revistei *Magazin* și publicat la 18 ianuarie 1964 sub semnătura Marianei Pârvulescu, în formula de distribuţie modificată însăși Gina Patrichi avea o „dublură", în persoana Ancăi Verești. Semnatara articoluluiinterviu face următoarea observaţie legată de solicitarea adresată unei actriţe din provincie de a veni să joace pe scena de la „Bulandra" „Până de curând, actori din Capitală jucau în reprezentaţie pe scenele din ţară. În toamna aceasta, Toma Caragiu a rupt tradiţia, jucând pe Ianke pe scena Teatrului «Lucia Sturdza Bulandra». Acum, Gina Patrichi o joacă pe scena aceluiași teatru pe Corina." Invitată să-și exprime un gând referitor la distribuirea ei în spectacol, Gina Patrichi declara: „Ce să spun? Corina e unul din rolurile pe care mi le-am dorit. Sunt bucuroasă și fericită că îl pot juca, și încă pe o scenă bucureșteană".

Valeriu Moisescu, cel care, de altfel, îi prilejuise actriţei debutul pe scenaprofe sionistă de la Galaţi, se vede acum în ipostaza de a veghea și asupra începuturilor sale bucureștene. Iar Gina Patrichi va reveni cu regularitate în distribuţiile unora dintre marile spectacole pe care i le datorăm regizorului. „Dacă în primele sale roluri — comentează Valeriu Moisescu în cartea sa — Gina Patrichi se sprijinea pe spontaneitate, farmec personal și o intuiţie ce nu dădea greș, maturizându-se și având șansa de a lucra cu mari regizori Gina a dobândit obsesia artistului perfecţionist, construindu-și rolurile cu perseverenţa unui căutător de aur și minuţiozitatea unui bijutier… Aparent boemă, viaţa acestei actriţe inconfundabile s-a înscris cu vigoare pe o orbită precum cea a stelelor, care, neabătându-se din

drumul lor, revin în trecere, din timp în timp, pe trasee ascunse anterior".

Premiera spectacolului a avut loc la 29 ianuarie 1964, în sală se aflau și o seamă dintre cei ce au realizat premiera absolută: regizorul Sică Alexandrescu, actorii George Vraca *(Ștefan Valeriu)* și Sandina Stan, iar pe scenă Marcel Anghelescu, care în mon tarea de la *Comedia* juca rolul episodic al Mecanicului de la telefoane. Premiera mai era onorată și de câţiva dintre prietenii lui Mihail Sebastian, precum Alexandru Rosetti, care, de altfel, a rostit câteva cuvinte introductive, Nicolae Carandino (și el participant la „complotul" ascunderii identităţii lui Sebastian, operaţiune ce a făcut posibilă, cum spuneam, reprezentarea în martie 1944, la Teatrul Altiambra, a *Stelei fără nume),* Ion Biberi, Vladimir Streinu, Tudor Teodorescu-Branișteș.



Cu George Oancea în *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian

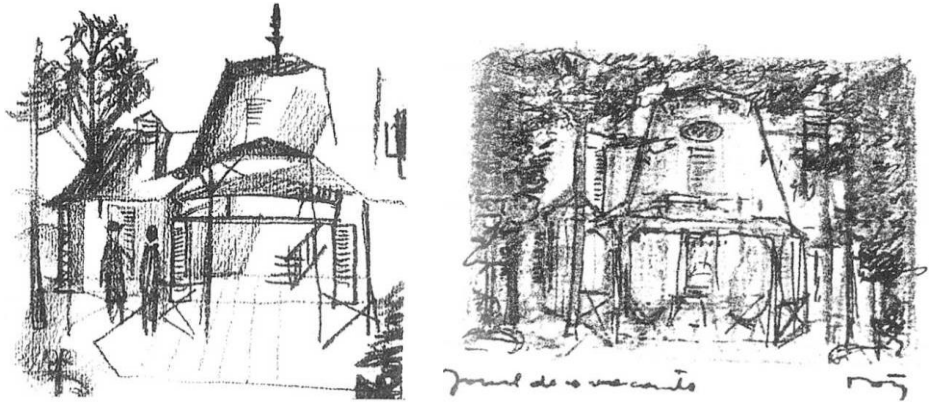
Succesul a fost desăvârșit, realitate atestată de cronicile vremii. Regizorul a mizat cu succes pe ambiguitatea poetică a textului, transferată cu subtilitate în montare. „… Valeriu Moisescu — scria Ileana Popovici într-o amplă cronică apărută în nr. 3 din luna martie 1964 al revistei *Teatrul* — a pătruns în ţesătura piesei, s-a apropiat de fiecare personaj cu un mare efort de cunoaştere, analizând sub lupă cele câteva microuniversuri care gravitează unul în jurul altuia și relaţiile dintre ele și recompunându-le apoi pe scenă". Ileana Popovici meditează în articolul ei tocmai asupra ambiguităţii la care făceam referire mai sus: „Este spectacolul Teatrului «L. Sturdza-Bulandra» poetic, sau nu? După părerea mea, ironia nu exclude lirismul, pentru că nu merge împotriva intenţiilor autorului și nu se referă la fondul amar al problemei, nu violentează și nu îngroașă, ci aprofundează în sensul acestor intenţii, clarifică, precizează, *acţionând ca un criteriu selectiv într-un univers de valori autentice, și nu ca factor de anihilare.* Căci spectatorul de azi are alte criterii de apreciere a realităţii, el judecă prin prisma unor evenimente trăite, bucuriile și suferinţele eroilor îl mișcă sau îl lasă indiferent prin raportare la bucuriile și suferinţele lui. Înţelegându-i, el nu poate totuși să-i idealizeze; simţindu-i curaţi și buni, vede în același timp cât de îngust le este orizontul…Experienţa unei montări strict obiec tive, în care textul să fie luat *ad litteram* ar dovedi că publicul nu se lasă prins de o idee care nu-și are corespondentul în vremea noastră, absolutizată și fetișizată, l-ar putea nedumeri sau, cel mult, l-ar lăsa indiferent". Și apoi, cronicarul punctează că „În această clarificare a ideii rezidă o altă dimensiune modernă a spectacolului.

Moisescu a izbutit să concretizeze scenic beţia autoamăgirii, nevoia acută pe care o trăiesc eroii de a-și construi — la început fiecare în parte, apoi cu toţii împreună — mirajul și, în același timp, dureroasa și înspăimântătoarea lor luciditate (căci jocul nu este un spontan foc de artificii al imaginaţiei, ci unul elaborat, necesitând multe eforturi, reluate după fiecare prăbușire)… E un refuz al realităţii care crește până la absurd în hotărârea Corinei de a nu permite visului să se împlinească, de teama deziluziei — sentiment care, prin exacerbare, se autodistruge. *Jocul de-a vacanţa* se dovedește astfel a nu fi un simplu și poetic joc de concediu, ci cumva rezultatul unei forme de diversiune care îndepărtează omul de realitate, împingându-l să-și creeze mitul unor personaje perfecte, al unor eroi de elită, al unei vieţi confecţionate din clișee și aureolate de mister… Spaima Corinei în faţa spulberării vrăjii, neîncrederea ei fundamentală într-o dragoste modestă, dar fermă — în care, incon testabil, și-ar găsi fericirea — sunt rezultatul unui îndelung șir de eșecuri…"

Ileana Popovici sosisează că „spectacolul începe din decor", adăugând că „Nu se poate spune doar că Paul Bortnovski a înţeles concepţia regizorală, subordonându-i arta sa, ci este vorba de o colaborare, în care materializarea desăvârșește și completează intenţiile. Ca și în alte spectacole a căror scenografie o semnează, creaţia acestui artist instaurează și stabilește tonul dezbaterii scenice.

Bortnovski a înţeles că un decor strict realist, într-un interior sobru, ar anula

intenţia ironică a regiei și s-a concentrat spre confecţionarea unui univers de iluzii naive, pe aglomerarea în scenă, ca într-o fotografie de carte poștală ilustrată, a tuturor încântărilor vacanţelor la munte…Este un decor care joacă tot timpul, definind, rezumând și comentând piesa, cu o spirituală discreţie. Scena este inva dată de verde și roșu: verdele crud al frunzelor mari și rotunde, cel închis, negruvineţiu, de pe casă, roșul obloanelor, punctate, cu o fină ironie, de silueta cocoșu lui de tablă și de ghiveciul cu flori, fixat într-o cută a acoperișului, luna albă, imensă, rotundă — totul pare scos dintr-o poveste. Cu toate acestea, el fuzionează cu textul, și de pe scenă se răspândește o atmosferă poetică învăluitoare".



Schiţe de décor de Paul Bortnovski

Paul Bortnovski comentează în termenii următori propria-i lucrare: „*Jocul de-a vacanţa* avea frumuseţea candorii, a stării pe care o cerea Sebastian. Am trecut prin mai multe soluţii pentru a găsi tonul exact. Am imaginat pensiunea Weber undeva, în Transilvania, la munte, într-un peisaj *à la* Douanier-Rousseau, cu o vegetaţie luxuriantă și în care plasam această pensiune Weber, pe care o vedeam, și pe ea, cu amintirea copilăriei mele, o pensiune care era la Sinaia. Era o doamnă Manolescu, profesoara mea de pian, și care trăia într-o casă veche, cu multă lem nărie și cu niște geamlâcuri. Am făcut toată casa asta ca-ntr-o livadă, între pomi, într-o pădurice. Pomii, exageraţi, chiar cu frunze foarte mari, înconjurau o faţadă de casă, se vedea în interiorul casei, avea și un etaj, sus, și scară pe faţadă, care cobora de sus, și o terasă din lemn, de bârne, pe care se petreceau acţiunile spectacolului. A fost foarte frumos. Multă poezie. Cred că am jucat pe cartea sensibilităţii actorilor și a lui Valerică. Mi-a făcut plăcere. Cu Valeriu, am lucrat pe diferite categorii estetice, și colaborarea mi-a adus satisfacţie" (*apud* Valeriu Moisescu, *op. cit.*).

Și alţi critici ori cronicari au apreciat montarea cu *Jocul de-a vacanţa.* „Spectacolul este, așa cum era de așteptat din partea unui colectiv teatral

experimentat și valoros, un spectacol bun", scria Radu Popescu, în cronica sa apărută în revista *Magazin,* la 15 februarie 1964. „Regizorul Valeriu Moisescu a realizat bine atmosfera izolării factice a grupului și, sprijinindu-se pe un grup de actori buni, a lucrat în ritmul necesar și la diapazonul potrivit". În *Contemporanul* din 21 februarie 1964, Emil Mândrie nota: „La primul său spectacol într-un teatru din Capitală, Valeriu Moisescu se afirmă ca un regizor cu o gândire subtilă și îndrăzneaţă, în permanent proces de descoperire a teatralităţii, având ca punct de pornire nu dorinţa de a epata, ci de a concretiza imagini-acţiuni, prin care sensurile operei dramatice să fie făcute *să explodeze*". Mariana Pârvulescu scria în *România liberă* că, „urmărind atent textul, Moisescu a știut să gradeze atât desfășurarea jocului, cât și acele momente de intensitate în care, la prima adiere a vieţii din afară, iluzia se destramă ca un castel de cărţi de joc". În *Informaţia Bucureştiului.*

Tita Botez aprecia că „regizorul spectacolului de la Teatrul «Lucia Sturdza Bulandra», Valeriu Moisescu…a evitat tentaţia unei lecturi de suprafaţă". *Gazeta literară* publica, la rându-i, o cronică elogioasă, semnată de Dinu Săraru:

„Spectacolul, în ansamblu, se revendică, așa cum și-a dorit și regizorul Valeriu Moisescu, de la poezia încărcată de puritate și nostalgie a piesei. Ilustrând receptivitatea direcţiei de scenă pentru fiorul de lirism al acestei comedii tragice, dar și o severă privire a ei cu ochii contemporani. E urmărită cu atenţie o anumită gra daţie în evoluţia dramei și în dezvăluirea ţesăturii fine care leagă și unește destinele eroilor în jocul semiconștient de-a iluzia. Spectacolului îi e proprie o anume reticenţă, bine înţeleasă de regizor și redată de interpreţi în relevarea tristeţii și ideii de nefericire, după cum aceeași reticenţă se manifestă și în reliefarea notei comice a situaţiilor. Astfel, se realizează un echilibru foarte propriu dezbaterii pline de fineţe propusă de Sebastian și caracteristică în general scrisului său".

Mai toţi criticii ori cronicarii încep comentarea jocului actoricesc salutând evoluţia lui Marcel Anghelescu, cel ce realiza arcul peste timp cu premiera absolută.

Dar, deopotrivă, mai toţi comentatorii au cuvinte elogioase la adresa evoluţiei Ginei Patrichi în rolul Corina. „Spectacolul — observa Ileana Popovici — beneficiază de o echipă actoricească prestigioasă, în care fiecare interpret reprezintă o valoare sigură, verificată. Cu toate acestea, ea izbutește să pricinuiască surprize, prin descoperirea unor valenţe noi ale acestora. În primul rând, tânăra actriţă Gina Patrichi. Corina ei este poate mai puţin ironică, mai puţin volubilă, mai puţin modernă decât ne-am imaginat-o în prima parte a piesei. Avem însă de-a face cu un talent de o factură foarte originală, deosebită, care emoţionează printr-o generoasă spontaneitate, printr-un umor simpatic și apropiat, întru totul cuceritoare. Cu o mare inteligenţă scenică, ea nu-și debitează textul curgă tor și muzical, ci desface fiecare frază, cu naturaleţea cu care ar dezghioca un fruct, împănând-o cu exclamaţii, cu gesturi mici ale mâinilor, cu ridicări din umeri, cu zâmbete, opriri și reveniri, jucând cu toată fiinţa — în așa fel, încât ai senzaţia că replica se recreează pe loc, în spectacol, îmbogăţindu-se cu propriile ei sentimente, trăiri, emoţii. Interpreta pare să fi intuit multe dintre coordonatele

universu lui sufletesc al eroinelor lui Sebastian. Mijloacele de expresie pe care le folosește amintesc de descrierea comportamentului lui Ann (eroina romanului *Accidentul*).

Registrul ei de tonalităţi are o mare mobilitate; ce trecere se săvârșește de la explozia de veselie din scena de început, în care-l fotografiază pe Ștefan cu buchetul în mână (feminină, cochetă, dar și amicală, poznașă), la tonul sec, asprit, reţinut, cu care-și anunţă sacadat, spre final, hotărârea: *Nu plecăm. Plec.Singură!"*

Radu Popescu, de obicei foarte zgârcit în consemnarea jocului actoricesc, scria: „În generosul rol al Corinei, am văzut o debutantă pe o scenă bucureșteană (să fie într-un ceas bun!), Gina Patrichi. Noua interpretă dă multă satisfacţie cerinţelor de inteligenţă, gingășie și vioiciune tinerească ale rolului… Promisiunile sunt dintre cele mai îmbucurătoare". Dinu Săraru remarca felul în care tânăra actriţă „Valorifică puritatea personajului, gingășia și graţia lui", iar Tita Botez scria că „Debutul bucureștean al Ginei Patrichi a însemnat o Corină de certă valoare artist tică: în primul rând, o Corină deșteaptă, lucidă, care se prinde în jocul cu Ștefan, care preia ștafeta de la iniţiatorul jocului și-l însufleţește cu personalitatea ei puternică, cu verva, spontaneitatea și căldura-i sufletească, cu tandreţea, duioșia și dragostea pentru oameni ce-o caracterizează, fermecată la un moment dat de joc și de enigmaticul ei creator.1* Pentru Mariana Pârvulescu, „Corina Ginei Patrichi a fost când veselă, când tristă, întotdeauna înţeleaptă, vădind o maturitate pe care numai viaţa nu prea fericită dinainte de *joc* și de după acesta o poate conferi unei fete de vârsta ei. Tânăra actriţă s-a dovedit la înălţimea textului extrem de gene ros, ca și al renumelui teatrului pe scena căruia îl joacă". Gina Patrichi — spunea aceeași comentatoare, care, pesemne, cunoștea evoluţiile actriţei pe scena gălăţeană — făcea încă odată „dovada unei mari sensibilităţi și a stăpânirii unor mijloace de expresie de teatru modern remarcabile". În fine, Emil Mândrie nota: „Gina Patrichi este remarcabilă în Corina. Numele ei nu este necunoscut opiniei teatrale, dar o atât de fericită întâlnire cu un rol se pare că actriţa nu a mai încercat. Corina sa este o alchimie de graţie, feminitate, inteligenţă și spontaneitate, expresie a unei sincerităţi artistice eliberate de artificii și lesturi. Mijloacele sale de exprimare, gustul care creionează inefabilul din cuvinte, naturaleţea mișcării — pun în valoare bogata natură interioară a eroinei întruchipate".

Într-un articol scris special pentru revista *Secolul XX* și apărut în numărul 7 — 8 din anul 1964 al respectivei publicaţii, un critic străin, pe nume Hugo Gutierez Vega, enumera printre remarcabilele spectacole văzute la București producţia Naţionalului cu o *scrisoare pierdută* (regia: Sică Alexandrescu), *Rinocerii* de la Teatrul de Comedie, în regia lui Lucian Giurchescu, și *Jocul de-a vacanţa* de la „Bulandra"; „Am văzut această piesă pusă în scenă de un colectiv din București format din actori minunaţi și un regizor profund și echilibrat: Moisescu".

În cartea *Gina Patrichi. Clipe de viaţă* (Editura UNITEXT, București, 1996), scrisă de fratele actriţei, Mircea Patrichi, găsim informaţia că la premieră a fost prezentă și severa profesoară a celei ce o juca pe Corina. După ce a îmbrăţișat-o, Aura Buzescu i-a spus: „Știam că n-o să mă faci de rușine! Te felicit și-ţi doresc o

carieră strălucită!”

Spectacolul cu *Jocul de-a vacanţa* a avut un succes enorm. S-a jucat de peste o sută patruzeci de ori. Liviu Ciulei și-a dorit îndată să-i angajeze în trupa de la „Bulandra” atât pe regizorul Valeriu Moisescu, cât și pe actriţa Gina Patrichi.

Valeriu Moisescu ratase cu ani în urmă șansa de a deveni regizor bucureștean, odată cu înființarea Teatrului de Comedie, căci directorul de atunci al Teatrului de Stat din Oradea a refuzat să-i semneze transferul. De data aceasta, la Ploiești, a avut mai mult noroc. După spusele soţului actriţei Gina Patrichi, bine cunoscutul avocat Victor Anagnoste, care a avut bunăvoinţa de a mă primi în vara anului 2008, autorităţile culturale din Galaţi au condiţionat transferul de asumarea de către Gina Patrichi a obligaţiei de a veni ori de câte ori era nevoie la Galaţi, spre a juca spectacolele care figurau pe afiș. Efortul era considerabil, dar a meritat.

Gina Patrichi îşi dobândise locul în „locul unde se întâmplau evenimente” care era Teatrul „Bulandra”. L-a fost, până la sfârșit, o componentă de bază, fără de care istoria acestui teatru ori n-ar putea fi imaginată, ori ar fi infinit mai săracă.

3. Confirmarea: *Clipe de viaţă*

La scurtă vreme după marele succes cu *Jocul de-a vacanţa,* Ginei Patrichi i s-a cerut să confirme investiţia de încredere făcută în ea de directorul Liviu Ciulei în spectacolul montat chiar de el, în decorul lui Giulio Tincu și costumele Ioanei Gărdescu, spectacol cu piesa *Clipe de viaţă* de William Saroyan. În distribuţia premierei, care a avut loc la data de 28 decembrie 1964, figurau nume mari ale scenei românești, nume chiar din prima garnitură a teatrului în care intrase Gina Patrichi, unii dintre actori făcând parte din nucleul de bază al „Bulândrei”, adică dintre cei ce li s-au asociat celor nouă fondatori îndată după închiderea Teatrului „Odeon”, ce fusese proprietatea lui Liviu Ciulei. Acesta fusese angajat la „Bulandra” de prima directoare a teatrului, actriţa Lucia Sturdza-Bulandra. Din pricina originii lui „nesănătoase”, lui Liviu Ciulei i se interzisese de forurile culturale ale vremii să facă regie, după mărturia lui Clody Bertola marele său dușman fiind „Siegfried, regizor pe atunci al Municipalului, care vedea în el un rival. Liviu — continua Clody Bertola — i-a dat doamnei Bulandra un text în care avusese succes, în film, Katharine Hepburn, *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash. Ei i-a plăcut și i-a oferit șansa să-l monteze. Deși era atât de tânăr, toţi actorii îl ascultau în repetiţii cu sfinţenie…

Acest spectacol poetic a avut un succes răsunător…Liviu era fericit că și-a văzut împlinită dorinţa de a pune în scenă. După acest triumf, care a însemnat și un moment important în spectacologia românească postbelică, Liviu a început să monteze și să joace în mod curent la Municipal” (cf. Ludmila Patlanjoglu, *La vie en rose cu Clody Bertola,* Editura Humanitas, București, 1997).

În opinia marii actriţe, Ciulei „era fermecător” în repetiţii. „N-am cunoscut un regizor atât de politicos. Are ceea ce se cheamă *la politesse du coeur.* Este tole rant, explică cu răbdare, te ascultă și pe tine. Îl conduce pe actor cu marea lui

răbdare și nu se lasă până nu ajunge la imaginea dorită. Inspirat, îşi creează concepţia pe scenă, într-un proces continuu, improvizând mult".

La rându-i, Victor Rebengiuc — care a jucat mult în direcţia de scenă a lui Liviu Ciulei și a făcut parte din distribuţia spectacolului *Omul care aduce ploaia* și a multor altele, regizate de același director de scenă — spune că acesta a fost „Mereu ochiul de care am avut nevoie, chiar și atunci când nu am jucat în specta colele lui. Îmi sugera diverse posibilităţi de abordare a rolului și experimentam împreună (cf. Simona Chitan, Mihaela Michailov, *Victor Rebengiuc. Omul și actorul,* Editura Humanitas, București, 2008).

Ileana Berlogea, cea care, de altfel, i-a consacrat regizorului o monografie, notează în cartea *Teatrul și societatea contemporană* (Editura Meridiane, București, 1985) că Liviu Ciulei este posesorul unei concepţii regizorale care „Înseamnă o armonie desăvârșită între spaţiul unde evoluează actorii, spaţiul unde se află publicul și sensurile spectacolului"… „Fiind un partizan al convenţiei teatrale, a creat în spectacolele sale corespondenţe vizuale și auditive, lipsite de fidelitate faţă de timpul și locul exact al acţiunii, dar relevante pentru ideile fundamentale conţinute în substanţa pieselor". Și tot Ileana Berlogea scria: „Păstrând întotdeauna măsura, pornind de la ideile textului, străduindu-se să le comunice plenar, emoţionant și, mai ales, în deplină concordanţă cu posibilităţile publicului.

Liviu Ciulei este în același timp un mare pedagog, care a știut să creeze cele mai bune condiţii pentru afirmarea complexă a personalităţii actorilor, spectacolele sale fiind pline de semne vizuale conţinute de decor, dar, în primul rând, de viaţă și tensiune emoţională, răspândite în jurul lor de interpreţi".

Sunt calităţi de care a beneficiat din plin și Gina Patrichi, în spectacolul în care i se încredinţase rolul Kitty Duval și în care juca alături de Mircea Albulescu, Mircea Baștа, Liviu Ciulei, Ioana Cocea, Corina Constantinescu, Dan Damian, Dorin Dron, Dumitru Dumitru, Mimi Enăceanu, Fory Etterle, Vasile Florescu, Dumitru Furdui, Petre Gheorghiu, Mihaela Juvara, Geta Tudorache Mărutză, Ana Negreanu, Teodor Nicoliţă, Dumitru Onofrei, George Oprina, Aurelia Sorescu, Sandu Sticlaru.

Spectacolul a fost o reușită desăvârșită, evidenţiind ideea exprimată undeva de însuși William Saroyan: „Deasupra ignoranţei și disperării, deasupra sărăciei și durerii, înfloresc întotdeauna inteligenţa și graţia, spiritul și resemnarea, puritatea și integritatea morală". Revista *Teatrul* a publicat în nr. 3, apărut în luna martie a anului 1965, o cronică bine articulată, semnată de Margareta Bărbuţă. „Regizor și interpret principal al spectacolului Teatrului «Lucia Sturdza-Bulandra», Liviu Ciulei a desfășu rat o muncă complexă, de profunzime și subtilitate, orientată spre limpezirea sensurilor textului și exprimarea acestora într-un limbaj artistic corespunzător stilului lui Saroyan. S-a realizat astfel, cu colaborarea disciplinată a tuturor interpreţilor, un spectacol omogen și expresiv, în care dinamica ideilor și sentimentelor, a vieţii interioare a personajelor principale prelungește în profunzime și intensitate desenul sumar al acţiunii exterioare, dându-i acesteia ritmul viu al unor *clipe de viaţă".*

Cât despre interpretarea Ginei Patrichi, Margareta Bărbuţă are numai cuvinte

de laudă: „De o expresivitate și o putere de emoţionare rar întâlnite, Gina Patrichi realizează o Kitty Duval complexă, în care puritatea fetiţei de odinioară luminează învelișul aspru al femeii de stradă, în care graţia inefabilă se îmbină cu grosolănia împrumutată, candoarea cu experienţa. De la uimirea pe care i-o provoacă întâlni rea cu Joe (Liviu Ciulei, *nota M. M.)* și Tom (Dan Damian, *nota M. M.),* care o ajută să-și redescopere resursele de puritate și de poezie, Kitty parcurge un drum sinuos, pe care Gina Patrichi îl exprimă cu o mare putere de sugestie și cu o mare mobilitate sufletească. O privire pe sub gene, un gest, un zâmbet timid marchează sensibil modificări ale stării lăuntrice a eroinei, care trece, sub ochii noștri, printr-o adevărată metamorfoză, în clipa când, în camera în care-și plângea visurile de fetiţă, i se anunţă clientul zgo motos. Iar în scena dansului, în care, sub privirea necruţătoare a lui Blick, Kitty încearcă să schi teze, stângaci și greoi, niște pași de dans, mișcările chinuite, rupte, zâmbetul înlăcrimat, crispat și gesturile frânte ale actriţei sunt de o elocvenţă sfâșietoare”.

Era pe atunci un bun obicei ca în presă să se pronunţe asupra unor spectacole de excepţie și creatori de teatru nu doar critici.

Astfel, despre jocul Ginei Patrichi, regizorul Lucian Giurchescu scria în *Scânteia* — „Gina Patrichi nu ne surprinde ca la debut, deoarece actriţa a dovedit că are acoperirea artistică a speranţelor puse în ea. Vocea, cu intonaţii atât de specifice, știe să se muleze fiecărui rol, dându-i farmec și pregnanţă. Kitty Duval devine cu ajutorul ei complexă, tristă și resemnată, cu revolte moarte în față, cu limitele de înţelegere ale femeii de stradă”.

Într-o dezbatere profesională publicată de revista de specialitate, Gina Patrichi însăși explica în termenii următori esenţa personajului jucat cu atâta strălucire: „Supărată pe sine, ea (Kitty Duval, *nota M. M.)* încearcă un adânc sentiment de ură pentru biata lume, dar e plină de milă și dispreţ pentru oamenii care o populează, nefericiţi, ne în crezători, lipsiţi de orice ideal.

Fericirea ei este părticica de nemurire ce există în oamenii buni și simpli, care se păstrează neîntinată în unele femei, oricât de accidental sau fără sens ar fi apărut ele pe lume. Kitty Duval e cineva. Există în fiinţa ei o puritate agresivă și o mândrie sălbatică, iar din felul ei de a umbla și din ţinuta ei se degajă graţia și aroganţa”.

Iar Liviu Ciulei sublinia: „În montarea piesei, am vrut aproape demonstrativ să aleg un drum până acum considerat, dintr-o prejudecată, drept un realism prea direct, chiar didactic. Decorul a fost construit pe câteva elemente reale, fiecare detaliu fiind executat cu multă exactitate. Cu alte cuvinte, ne-am propus să oferim pe scenă câteva clipe de viaţă autentică. Consider că această modalitate e utilă și nu poate fi trecută cu vederea și, aș îndrăzni să spun, că nu e deloc în afara cuvântului *modern”.*

Spectacolul s-a jucat de aproximativ o sută cincizeci de ori (în registre, apar consemnate o sută patruzeci și șase de reprezentaţii) și a fost preluat în cadrul „Serii de teatru” de la Televiziunea Română.

Kitty Duval
din *Clipe de viață* de Saroyan

În una dintre cărţile sale — e vorba despre *Un deceniu teatral* (Editura Eminescu, București, 1984) —, Valentin Silvestru i-a consacrat regizorului acestui spectacol și a multor altele ce l-au definit drept lider de necontestat în epocă un studiu intitulat *Liviu Ciulei, personalitate și concepte.* Studiul pornește de la premisa că „Liviu Ciulei e azi personalitatea cea mai complexă a artei teatrale românești. În același timp, el e unul dintre factorii motrici ai căutărilor creatoare din teatrul mondial, experienţele sale scenice efectuate în multe ţări din trei continente cristalizând un crez estetic novator, o accepţie estetică modernă a realismului scenic".

Deși nu era foarte dornic să-și comenteze propriile opere, Ciulei a vorbit adesea despre concepţia lui despre teatru. Valentin Silvestru crede că Liviu Ciulei a definit propria sa atitudine creatoare prin cuvântul *realism.* Era însă vorba nu despre un realism brut, lipsit de nuanţe, care excludea poeticul, inefabilul. Criticul îl citează pe Liviu Ciulei, care spunea că, „în accepţiunea cuvântului realism azi, nu cred că este

vorba de o caracterizare stilistică, ci de o modalitate artistică de gândire, care se bazează pe cunoaştere ştiinţifică şi capacitate de analiză a societăţii (pe care o reflectă), având ca rezultat posibilitatea de sunteţi zare a imaginii de reflectat, în aşa fel, încât ea să se concretizeze în opţiune politică". Liviu Ciulei a mărturisit că, „într-o anumită perioadă, realismul a fost greşit înţeles şi a avut ca rezultat un fel de întoarcere la naturalism, care, în activitatea mea, nu consider că a fost cu totul inutil, constituind un fel de studiu academic: ca şi cum aş fi desenat genunchi şi drapaje". Criticul consideră că „au existat, într-adevăr, elemente naturaliste în unele dintre operele sale scenice, dar niciuna n-ar putea fi etichetată integral ca atare. Piesele americane *Clipe de viaţă* de William Saroyan şi *Un tramvai numit dorinţă* de Tennessee Williams (în paranteză fie spus, cât de potrivită ar fi fost Gina Patrichi pentru rolul principal feminin din această piesă!, *nota M. M.)* au apărut pe scenă cu materialul brutal al contextelor lor, învăluit într-o foiţă diafană, de poezie. Estompând vulgaritatea şi cinismul unor eroi, ea conferea o lumină caldă omenescului fiinţelor înfrânte ori zăgăzuite". Or, o atare fiinţă e Kitty Duval, căreia Gina Patrichi i-a pus în evidenţă tocmai latura de umanitate înfrântă, supunând personajul unei fine analize psihologice.

Vorbeam mai sus despre rolul de pedagog al lui Liviu Ciulei. Or, dacă în spectacolul său cu *Clipe de viaţă* persistau note naturaliste, dacă ele erau vizibile şi în jocul Ginei Patrichi, se poate spune că Ciulei a pregătit-o astfel pe tânăra actriţă pentru viitoarea marea încercare, cea din spectacolul *D'ale carnavalului* în regia lui Lucian Pintilie, spectacol al cărui decor era semnat de Liviu Ciulei alături deGiulio Tincu.

4. *D'ale carnavalului:* marea biruinţă

La 18 noiembrie 1966, Sala Izvor din Bulevardul Schitu Măgureanu a Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra" găzduia premiera unuia dintre cele mai mari spectacole cu care se poate mândri teatrul românesc, adevărată revoluţie în caragialeologie.

E vorba despre *D'ale carnavalului în* regia lui Lucian Pintilie, cu decorurile semnate de Liviu Ciulei şi Giulio Tincu şi costumele aparţinându-i lui Ovidiu Bubulac. În dis tribuţie figurau doar actori de mâna întâi ai Municipalului: Ştefan Bănică (fostul coleg de facultate şi, apoi, la Teatrul din Galaţi, al Ginei Patrichi) în Mae Girimea, Toma Caragiu în Pampon, Aurel Cioranu în rolul Catindatului, Gina Patrichi interpretând-o pe Miţa Baston, Rodica Tapalagă în Didina Mazu şi Grigore Vasiliu-Birlic în Crăcănel.

Pentru unele roluri, se pregătiseră dubluri, cea mai semnificativă fiind Marin Moraru, care, de altfel, l-a jucat frecvent pe Mache Răzăchescu.

„Avem pentru Caragiale (scrie Ioana Pârvulescu în cartea sa *în Ţara Miticilor* (Editura Humanitas, Bucureşti, 2007), ca pentru toţi clasicii, de altfel, un frumos portret-robot la purtător. Nimic nu se mai poate schimba aici. În primul rând, omul, *nenea Iancu,* ins între două vârste, apropiat, un fel de rudă simpatică a tuturor,

inocent, *băiat bun,* la urma urmei un Mitică, ceva mai deștept și mai scriitor. Iubitor de vorbe și de prieteni. Plin ochi de umor. În al doilea rând, viaţa, elementele biografice socotite reprezentative, extrase cu grijă din biografia lui: prieten cu Eminescu, autor dramatic neînţeles de contemporani, junimist, ins a cărui valoare n-a fost recunoscută (refuzat la premiile Academiei), hărţuit cu procese, astfel încât, până la urmă, a fost silit să plece la Berlin. În al treilea rând, spiritul caragialian în acord cu opera lui: ochi critic, ureche cu pâlnie, luciditate (a cunoscut ca nimeni altul defectele noastre). Iubitor de ţărani, vezi insomnia din timpul răscoalei din 1907, plus nuvela cu pricina. Și tată al lui Mateiu Caragiale, căruia-i arăta creștetul turtit, amintindu-i că strămoșii lui purtau Java cu plăcinte, adică un ins cu picioarele pe pământ, fără fumuri de aristocraţie. În esenţă, rămân deci, în fotografie, cumsecădenia, umorul, firea prietenoasă și spiritul critic. Cam puţin totuși pentru cel care știa să vadă atât de multe la contemporanii lui".

Ioana Pârvulescu amintește că nenumăraţi exegeţi ai lui Caragiale, aparţinând unor generaţii diferite, de la Șerban Cioculescu la Alexandru George, Florin Manolescu, Mircea Iorgulescu, Ștefan Cazimir, Alexandru Paleologu, Liviu Papadima, Dan C. Mihăilescu ori Andrei Pleșu, listă la care eu i-aș mai adăuga în chip obligatoriu pe Maria Vodă-Căpușan și pe Alexandru Călinescu, „au încercat să dea, prin relectură și regândire, o versiune mai actuală și mai vie a clasicului.

Fiecare ne-a dat un alt Caragiale și a văzut altceva în lumea lui. Totuși, ca întotdeauna, locul comun triumfă în marele public, iar demonstraţia o fac chiar oamenii din scrierile lui Caragiale".

Nici imaginea pe care cei mai mulţi dintre noi o avem despre piesa *D-ale car navalului* nu e deloc scutită de locuri comune. E considerată fie „piesa cea mai proastă", fie „piesa cea mai grea", tocmai din pricina faptului că numărul realizări lor scenice notabile obţinute cu acest text rămâne totuși extrem de mic. Induce adesea în eroare faptul că piesa pare a nu se lăsa închegată până la capăt. Că dă impresia a fi „o alcătuire de momente de o anume monotonie — povestea spiţerului, a Catindatului, a tabacherei — asemănătoare numerelor de circ. Eleâşi revelează apartenenţa la acest univers nu imediat, ci simbolic: ele răspund semnificaţiei de ansamblu, fiind legate deopotrivă de mecanismul general al trișării ce guvernează această lume. Dincolo de ele se organizează goana neîntreruptă a personajelor unele după altele, reușind din când în când să se combine două câte două, ca la cadril, pentru a-și da replica, dar schimbându-se de îndată, căci nu s-a găsit, de fapt, perechea potrivită, partenerul căutat. Majoritatea scenelor în doi din *D'ale carnavalului* sfârșesc la fel: unul o ia la goană, căci e urmărit de altcineva care sosește, sau aleargă să-l prindă pe altul care fuge după el: Miţa, urmărită de Crăcănel, după Nae Girimea, căutând-o și el pe Didina, ca și Pampon, Catindatul, închipuind că e hăituit de unchiul de la Ploiești, e luat drept obiect al urmăririi de către ceilalţi. Dialogul nu e decât momentul de respiraţie ce punctează goana personajelor, dobândind și el aici un ritm deosebit de alert faţă de celelalte comedii, cu renunţarea totală la tirade. În însăși sintaxa ei, această lume semnifică, alcătu ind din multiple elemente un univers carnavalesc al mișcării dezordonate" (cf. Maria

Vodă-Căpușan, *Despre Caragiale,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982).

Problema montării piesei în cauză e aceea de a pune ordine scenică în mișcarea dezordonată a personajelor, de a-i găsi o logică, de a-i identifica principiul de coerenţă. „Principiul de coeziune al piesei lui Caragiale — observă Maria Vodă Capușan în cartea citată — nu-l constituie o intrigă propriu-zisă — cu toate arabes curile intervenite pe parcurs, finalul consfinţește situaţia în matca ei inițială —, ci ritmul ce animă parada măștilor; acel ritm ce pentru dramaturg înseamnă *esenţa stilului,* aserţiune ilustrată cel mai evident de ultima lui comedie". Sunt detalii asupra cărora exegeta va reveni peste ani în cartea *Caragiale?,* apărută în 2002, tot la editura clujeană Dacia.

E cât se poate de sigur că, hotărând să monteze piesa lui Caragiale, Lucian Pintilie nu doar că i-a fost un rafinat cunoscător al structurii *(structure eclatee,* cum ar spune un poetician francez), ci și al poncifelor care o străjuiau. Refuza să se supună portretului-robot acreditat de epocă. E tot la fel de sigur că regizorul îşi dorea să se ia la trântă cu aceste poncife, să le pună în evidenţă lipsa de justificare, să sublinieze statutul de capodoperă al textului caragialian.

Încă de la începutul carierei sale, regizorul s-a prezentat, așa după cum sub liniază George Banu, „sub semnul dublului" (cf. Capitolul „Sfâșierea" din cartea *Ultimul sfert de secol teatral,* Editura Paralela 45, Pitești, 2003). El s-a înfăţișat „în mod egal atent la mizeria și la poezia lumii". Pintilie a alternat Caragiale și Cehov, dând cu *D'ale carnavalului* ceea ce George Banu numește „o adevărată baie de identitate naţională", iar cu *Livada de vișini o* „elegie de o puritate extremă, crista lină meditaţie despre *narcoza estetică".*

Sunt numeroase indicii potrivit cărora spectacolul cu *D'ale carnavalului* e produsul unei lungi reflecţii. În nr. 2 din 1965 al revistei *Teatrul,* regizorul publica un articol cu caracter polemic, în care-și afirma opinia că piesa lui Caragiale se cuvine supusă unei *interpretări realiste, cu adevărat contemporane.* Nu au ce căuta într-un nou spectacol cu *D'ale carnavalului* pretinsele „convenţii" ori „efecte" expirate, depășite. Oricine ar fi cel ce dorește să se apropie de textul cu pricina spre a-l edifica scenic trebuie să ţină seama de evoluţia istorică a realismului în teatru și, de asemenea, să evite practicarea unui realism scenic „primar", fundamentat pe ceea ce în mod fals e socotit a fi „adevărul tipologic al interpreţilor".

„Preluarea mecanică a unor vechi modele", dar și „convenţionalismul superficial, stilul păpușăresc". Primejdia de moarte ce ameninţă orice nouă montare a piesei e cantonarea în „pretextul coloristic". Regizorul apreciază că realizările scenice de până atunci au păcătuit prin „imaginea idealizată" a personajelor, prin incapacitatea de a observa că ele se află în ceea ce Lucian Pintilie numește „o cloacă un aşa". Scria Lucian Pintilie în sus-menţionatul articol: „Tocmai asta e formidabilul de comic și puţin trist în piesă: personajele teribil de mizere care îşi creează singure iluzia unor distracţii feerice".

Clody Bertola, cea care a lucrat în numeroase rânduri cu regizorul Lucian Pintilie, confirmă în cartea ce i-a fost dedicată de Ludmila Patlanjoglu că acesta „Lucrează acasă, vine de la prima repetiţie cu viziunea regizorală elaborată până

în cele mai mici amănunte; de multe ori, se urcă pe scenă și joacă toate personajele".

Actriţa adăuga că „nu este ușor să lucrezi cu Lucian Pintilie, dar valoarea rezultatului te ajută să depășești momentele grele, cu atât mai mult cu cât Pintilie reușește să fie un tiran-vrăjitor, care îşi farmecă interpreţii prin marea lui ardere și credinţă în ceea ce face". Clody Bertola amintește faptul că Toma Caragiu are chiar o poezie în care vorbește despre „aerul electric ca într-o repetiţie cu Lucian Pintilie".

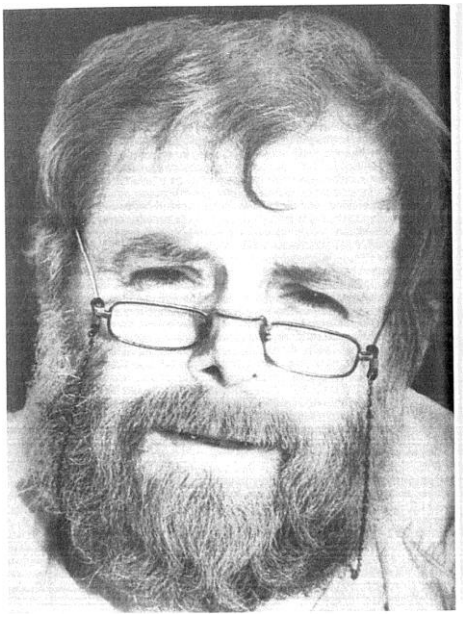
Iar Victor Rebengiuc, cel care-l va juca pe Pampon în filmul *De ce trag clopotele, Mitică?* realizat în 1982, dar ţinut sub obroc de cenzura comunistă, observă că „Pintilie simte enorm și vede monstruos. El nu se ocupă de calităţile personaje lor. Ci de ceea ce e negativ, ascuns, sordid. Cheia la el este umorul grotesc. Pintilie îşi iubește personajele. Sunt deformate fără să devină antipatice, există un soi de candoare malignă adăpostită în ele" (cf. Simona Chitan, Mihaela Michailov, *op. cit.).*

Lucru care era evident și în versiunea scenică pe care Lucian Pintilie a dat-o scrierii lui Caragiale către sfârșitul anului 1966.

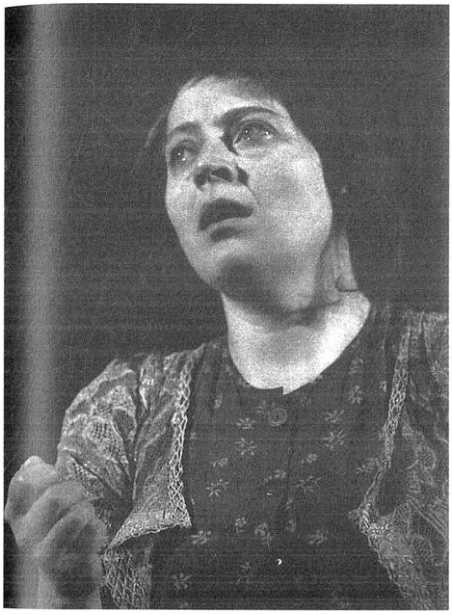
În cartea *Caragiale și interpreţii săi* (Editura Meridiane, București, 1985), criticul Ion Cazaban contextualizează momentul în care Lucian Pintilie aducea pe scena de la „Bulandra" noua versiune scenică a piesei lui Caragiale: „Lucian Pintilie îşi concepe spectacolul într-un moment de evoluţie a artei noastre teatrale, caracterizat prin critica stilizărilor manieriste și *redescoperirea concretului,* printr-o infuzie de autenticitate, atât în interpretarea actoricească, preocupată de individualitatea socială a rolurilor și determinările ei inconfundabile, cât și în ambianta plastică, utilizând materiale de o senzorialitate frustă sau pitorească. Scenografia materializează mediul de viaţă ambiant: întreaga acţiune scenică evocă o existenţă efectivă, cu mentalităţi, ocupaţii, obișnuinţe zilnice, apucături *mai mult ori mai puţin oneste".*

Lucian Pintilie și-i asociase pe Liviu Ciulei și pe Giulio Tincu în operaţiunea de creare a atmosferei spectacolului, un rol aparte în desăvârșirea ei revenind, după cum s-a observat îndată, scenografiei. Scrie Ion Cazaban: „Decorurile (Liviu Ciulei și Giulio Tincu) *respiră* mizerie și promiscuitate. Frizeria — cu mobilele și obiectele amestecate, uzate, înghesuite — are un aspect sordid, la fel sala de bal, aproape goală, unde un paravan acoperă ușile closetului public. De la deschide rea spaţială a fiecărui decor, până la godinul cu burlanul lung, frânghia cu rufe din frizeria lui Girimea sau zugrăveala pereţilor, scara de lemn, serpentinele de hârtie colorată, mesele și scaunele vopsite urât din sala de bal, totul se dovedește gândit funcţional. Podeaua în pantă profilează personajele, le raportează pregnant, le influenţează mișcarea. Interpretarea *în serios* a personajelor, cu o ironie disimulată (trădată, uneori, caricatural de realizările totuși diferite ale actorilor), nu este decât modul de a le contura ridicolul și a dezvălui, dincolo de el, o existentă falsificată, o înfiorătoare mediocritate. Este mediocritatea unui mediu social, vizibilă de-o potrivă în petreceri sărmane, în porniri violente, nestăpânite, în deznădejdi atroce.

Pe scena în pantă (de o inspirată funcţionalitate semantică), impulsuri, stări, relaţii umane se manifestau cu o maximă senzorialitate".



Lucian Pintilie



Miţa Baston

Spectacolul a divizat critica românească, totuși majoritatea opiniilor au fost pozitive. Până și ultraconservatorul Radu Popescu, cronicar deloc tandru ori binevoitor atunci când era vorba să comenteze ori să recunoască rostul aspectelor creatoare ale regiei, nota, în *România liberă* din 24 noiembrie 1966, că din montare se deta șează „înţelesul unui Caragiale necruţător, de un sarcasm din care nu lipsește nici mânia, nici dezgustul".

Nici Vicu Mândra nu considera că Lucian Pintilie ar fi trădat textul caragialian.

După cele spuse de el în revista *Teatrul* nr. 3 din martie 1967, regizorul a procedat „Prin dospirea unor elemente conţinute embrionar în litera textului", fiind preocupat de o „dezvoltare caricaturală pe calea ultradimensionării", fapt ce corespundea și intimităţii viziunii caragialiene (acel *„simţ enorm și văz monstruos",* veșnic citat de comentatori), dar și căutărilor teatrale specifice epocii. Vicu Mândra mai vorbea în comentariul său despre „patetismul derizoriu", ca și despre „agravarea nevrotică", ce-i caracteriza pe Miţa Baston și pe Pampon.

Îi datorăm lui Valentin Silvestru cea mai complexă analiză a montării, și ea poate fi găsită în cartea *Elemente de caragialeologie* (Editura Eminescu, București. 1979). Analiza pornește de la articolul publicat de Lucian Pintilie în revista *Teatrul* nr. 3 din 1965, indiciu clar că în montare directorul de scenă a respectat multe dintre enunţurile cu caracter doar aparent teoretic. „Regizorul — scria Valentin Silvestru — și-a propus să răspundă la o seamă de întrebări puse de text;

să reconstituie cât mai amplu mediul; să elucideze raporturile dintre personaje, dincolo de farsă, dincolo de măști, în zona unde relaţiile sunt impuse de condiţia socială, etică și intelectuală a eroilor. Dacă ar fi să împrumutăm termeni din teoria informaţiei, am zice că a descoperit noi atomi de semnificaţie, cuantificând aleatoriul din conexiunile evenimenţiale și valorând noi surprize în varietatea, principial vorbind infinită, a combinaţiilor dintre biografii, în interiorul mesajului ce și l-a propus. El a sesizat cel dintâi valoarea deosebită a parodiei caragialiene, aici vizând sentimentalismul mic-burghez estropiat de influenţele literaturii și artei de colportaj". […] „în procesul de creaţie scenică, artiștii au depistat și relevat elemente din celelalte comedii caragialiene, reliefate aici din alt context, făcând vizibile analogiile, pe firul intenţiei parodistice. S-a obţinut astfel *un climat* spiritual în care totul părea cunoscut și deopotrivă inedit. Era în el balcanismul înfierat cu sete de Caragiale, mahalaua bucureșteană — nu dulcea suburbie pictată anterior în cartolină, ci ţinutul semirural, semicitadin, scufundat în patriarhalism ca într-o mlaștină, printre ale cărei păpurișuri sticlește înșelăciunea, unde mișună vietăţi ciudate, cu existenţă larvară, intrând, din când în când, într-o agitaţie neobișnuită, lovindu-se, ţipând, urmărindu-se, gata să se devoreze, bucurându-se de fleacuri și prăpădindu-se cu firea pentru nimicuri, reintrând apoi, brusc, în beatitudinea putrefactă inițială. E periferia suspectă a trișorilor și cuţitarilor, a dramelor pasionale caligrafiate cu senzaţie în *Universul,* a bătăilor crunte în întunericul maidanelor, a misterelor din dosul porţilor zăvorâte și al ferestrelor oblonite, a legăturilor de inimă ghicite în cărţi între craii de ghindă și femeile de verde, între zurbagii, cu jurăminte crâncene de credinţă și prelungi libaţii conciliatorii. Totul era ori părea tern. Chiar din prima scenă se oferea o priveliște imundă: Iordache, în ţinută foarte sumară, ca acasă, se spăla pe picioare, apoi arunca apa pe podea. Primul client care intra, trântind ușa, avea surpriza să vadă, căzându-i la picioare, din podul șubred, un sac ce l-ar fi putut lăsa lat dacă-l pocnea în cap. Rochia primei femei era slinoasă, boţită, cu aţe atârnătoare la margine. Prosoapele din frizerie arătau îmbâcsite, jegoase. La bal, deși se simţea bradolina cu care se frecaseră dușumelele, era o atmosferă grea de sudoare și tutun; geamul se arăta înceţoșat de îndelungă nespălare. Costumele și măștile purtau patina evidentă a mizeriei și materialului prost, prost croit. Dominantă era toaleta, către care petrecăreţii se precipitau mereu atât pentru nevoile firești, stimulate de băutură, cât și pentru a-și verifica ţinuta, împrospăta fardul ori — după cum se zjce și în text — a-și schimba între ei costumele când doreau a li se pierde urma. În rostirea replicilor, apăreau accente eronate, un mod de a fraza și de a puncta tipic mahalagesc, cu tărăgănări și repeziri, cu eludarea lui a… cu lungirea lui (în cuvintele *cremenală* și *nemerit),* cu morfolirea lui s în ș *(Deschideţi!)* și cu o construcţie irezistibilă a interogaţiei *Pentru ce?* în *Pen ce,* toate ducând la o maculare continuă a vorbirii".

Să anticipăm puţin și să spunem că toate aceste efecte cu un deliciu aparte apăreau mai cu seamă în jocul Ginei Patrichi.

„Pentru prima oară — continua Valentin Silvestru — se practicau deschideri în decorul claustrat. Ni se sugera printr-o ferestruică (folosită în joc) odăiţa din spatele

frizeriei, unde au loc unele acţiuni doar evocate în piesă, unde se ascund din când în când personajele și unde se ţine masa finală a împăcării. Deschizându-se, ușa frizeriei descoperea un colţ întunecat al cartierului, parcelă de pustiu negru. La un moment dat, se auzea de aici urletul prelung al unui câine de pripas. Sala balului lăsa să se ghicească, pe laterale, și anexele, normale la un atare stabiliment specializat. Scena era în permanenţă populată de personaje și acţiuni diverse, într-o foială continuă. Sala de bal era ticsită de lume. Deși acţiunile sunt derizorii și dramele false, toţi trăiau concentraţi întâmplările, considerându-le cu seriozitate deplină; peripeţiile înfăţișate, ca și cele povestite, îi tulburau profund, se vedea limpede că le dezorganizează existenţa. Nu era posibil, în lumina noului concept scenic, să se mai considere că aceste personaje suferă de vid sufletesc și opacitate totală faţă de alte împrejurări decât cele care le implică. Dimpotrivă, ele inculcau o senzaţie de plinătate, într-o mișcare forfotitoare, extrem de animată, care, deși fără direcţie de gândire și sterilă în fond, exprima o energie vitală neobișnuită”. Mai departe, criticul făcea observaţia fundamentală, potrivit căreia „Lucian Pintilie a fost primul regizor care a dezvăluit violenţa vitală a eroilor și caracterul primejdios ce-l poate lua *încurcătura* pentru ei, chiar dacă nouă ne apare bufonă”.

Critica teatrală a vremii a avut, preponderent, cuvinte de apreciere la adresa tuturor interpreţilor. Jocul Ginei Patrichi în personajul Miţa Baston a fost calificat drept unul de profundă și apăsată originalitate. Astfel, Mira Iosif în mensualul de specialitate (nr. 3 din 1967) scria că, „în inedita interpretare a Miţei Baston, Gina Patrichi atinge graniţele labile ale comicului tragic”. Manase Radnev aprecia în *Informaţia Bucureștiului* din 1 decembrie 1966 că „Miţa Baston cunoaşte întradevăr o existenţă scenică nouă, datorită interpretării complexe și rafinate a Ginei Patrichi, care, reliefând patetismul exploziv al personajului, obţine cele mai adevărate și neașteptate efecte comice”, iar Mircea Alexandrescu observa în cronica sa din *Scânteia,* publicată la 4 decembrie 1966, că „Gina este o actriţă a revelaţiilor.

Puţini ar fi considerat-o aptă pentru Miţa Baston, judecând după realizările de până acum și după acele tradiţionale date fizice. Actriţa s-a dovedit o portretistă fină și de irezistibilă autenticitate”.

Dar adevărate analize de rol găsim în cărţile deja menţionate, scrise de

Valentin Silvestru, respectiv de Ion Cazaban, cărţi din care voi reproduce, în continuare, ample pasaje.

„Miţa Baston realizată de Gina Petrichi — puncta Valentin Silvestru în *Elemente de caragialeologie* — cu o bogăţie de mijloace rar întâlnită, apărea ca o făptură bătută de toate vânturile, neîngrijită, nepieptănată, cu un aer rătăcit, faţa obosită, gesturile nesigure, vorbele îngălate. Ea oscila între stări de isterie și stări de prostraţie. Furiile o duceau pe nevropată până la pierderea cunoștinţei. Nu simula nebunia, era nebună de-a binelea, eroină posibilă a dramelor din rubrica de fapte diverse a cotidianelor.

Ştefan Bănică, Octavian Cotescu şi Gina Patrichi
repetând *D-ale carnavalului*

Pe Girimea l-a adorat *pentru eternitate, până la nebunie,* era bolnavă de amor și așteptare, într-o langoare intermitentă; îşi dădea în cărţi, unde-i ieșea că Nae *iubește pe alta, mi s-a făcut semn… cade mereu gând la gând cu bucurie, cu dragoste, cu temei, cu întâlnire pe drum de seară cu o damă de verde —,* prepara cu obstinaţie *scandalul,* nemaivrând să știe ce se va întâmpla după aceea cu ea, cu amantul oficial și cu cel din inimă. O să *fie un scandal… dar un scandal… cum n-a mai fost până acum în* Universul. Pe Nae era gata să-l aștepte *până mâine, până poimâine, până o veni,* pentru că *să nu-mi răzbun?*

Peste poate!, pregătind o *răzbunare teribilă.* Nu dormea nopţi întregi din cauza geloziei; se asocia atât de iute cu necunoscutul Pampon, prin jurământ, ca să *ne răzbunăm împreună,* încât până și acesta avea o oarecare îndoială să nu fie cumva vreo *moftangioaică.* Scena cu Girimea era jucată într-un crescendo dus, vorba autorului, până la *turbare.* Miţa începea *emoţionată (Bibicule! Nu mă mai iubești…),* ridica tonul *cu energie (Minţi!),* răcnea *strașnică (Bibicule! Bibicule!),* trecea într-un sarcasm funebru *(Vezi tu sticluţa asta?… Știi ce are înăuntru?… Ţie frică?… pârlește; Năică, arde; Bibicule, momentan tot, tot, și mai ales ochii!)* [de fapt, actriţa pronunţa *stecluţa,* nota *M.M.],* pentru ca să izbucnească într-un ţipăt sfâșietor *(Pentru dumneatale, Musiu Năică, și pentru Didina dumitale!…).* După această culme a nervilor, femeia cădea *(obidită),* murmurând, în scrâșnete, *am să vă omor, eu, eu! pe Didina, pe tine și pe mine!…* frângându-se pe un scaun *disperată și isterică,* ascunzându-și capul în mâini. După ce-și dădea seama, din tonul schimbat al frizerului, că acela nu se mai teme, ea creștea din nou amenințătoare, amintindu-i că e capabilă de fapte mari: *ai uitat că sunt fiică din popor și sunt violentă; ai uitat că sunt republicană… (formidabilă) ai uitat că sunt ploeșteancă — da, ploeșteancă! Năică, și-am să-ţi torn o revuluţie, da o revuluţie… să mă pomenești!…* «revuluţia» fiind pentru ea sinonimă cu un «scandal» de propor ţii. Când îl auzea pe Nae râzând și întrebând-o batjocoritor *ce-o să fac?,* începea din nou a răcni ca înjunghiată *(șarlatane, mizerabile, infame),* fugind după celălalt pe după mobile. Nu se potolea nici după intrarea lui Iordache, care anunţa sosirea lui Crăcănel și o îndemna să se ascundă — *Numai voi să știu nimic… Voi* scandal… *voi să mor,* repezindu-se să apuce briciul, pe care subchirurgul numai cu mare efort izbutea să i-l smulgă, târând-o în uliţă *cu multă luptă,* în timp ce Miţa urla, îl zgâria, îl lovea cu mâinile și cu picioarele. Nici după paravan însă individa nu se calma, căci Nae îl trimitea dincolo pe Iordache, să vadă ce e cu *nebuna,* calfa revenind repede cu știrea că au apucat-o *pandaliile, era să-și taie gâtul cu briciul.* La bal sosea montată și, cum vedea costumul de *turc* (în spectacol, era un veșmânt arab!), se și repezea la presupusul Nae, cu un ţipăt. Dar sub mască era Iordache… A doua oară, când i se părea că l-a descoperit pe Girimea, *îl apuca,* izbucnind iar în urlete, smucindu-l într-atât, încât îi descosea mâneca dominoului și amenințându-l *dacă mai faci un pas, dacă nu vorbești, te nenorocesc,* atrăgându-i vizibil atenţia că și-a procurat alt *vitrion.* Dar, iarăși, sub mască era numai Iordache… în sfârșit, avea prilejul, la finele actului, să arunce conţinutul sticluţei în ochii Bibicului — arătând că nu glumea nici ea. Dar și de astă dată era obrazul alt cuiva, al Catindatului. Miţa se dovedea

păguboasă în toate. […] De ce se întorcea, noaptea, la frizerie, intrând pe fereastra odăiţei? Ca orice *cremenală,* avea remuşcări, voia să şi controleze *dacă l-am nemerit? Ori nu l-am nemerit,* să obţină certitudinea efectului răzbunător. Aici se întâlnea însă cu Didina şi vocaţia eiaşa sină, ieşea din nou la iveală: *Una din noi două trebuie să moară!* Gina Patrichi rostea cu un asemenea timbru replica şi se repezea la adversară cu atâta disperare, încât era neîndoielnic, încă o dată, că nu cunoştea jumătăţile de măsură, nu arunca ameninţări goale, e de-a dreptul *o cremenală.* Ea nici nu se gândea să-i administreze o corecţie *traducătoarei* inamice, ci, ca şi în cazul lui Nae, era decisă să mutileze, să ucidă, să se sinucidă. Prin interpretarea dată Miţei şi prin aceea, la fel de excelentă, dată Didinei de Rodica Tapalagă — o libelulă parfumată, gătită, sprinţară, categoric mai tânără şi mai atrăgătoare —, regizorul răspundea pentru prima oară întrebării de ce o părăsise Nae pe una pentru cealaltă. Din toată înfăţişarea ei, din felul cum apuca să spele şi să frece lenjeria locandei, de îndată ce intra în prăvălie, Miţa Baston dovedea că ajunsese un fel de femeie la toate a în zerului, şi aspectul vlăguit, scălâmb (zicând despre ea că-i *curăţică,* Pampon realiza, fără să ştie, un neaşteptat efect ilariant), şi funcţia asumată, şi adoraţia fără margini faţă de bărbat, ca şi înaintarea în vârstă îi diminuaseră simţitor farme cele, aducându-l pe partener într-o stare de saţietate".

Iată ce consemnează Ion Cazaban în cartea sa *Caragiale şi interpreţii săi.*

După ce observa violenţa, patetismul pe care ceilalţi actori din distribuţie le confereau personajelor încredinţate, criticul notează: „Şi la Miţa Baston-Gina Patrichi, dezlănţuirea, acum gestică, este oricând cu putinţă. Mâinile sale ameninţă (pe amorezul mincinos), imploră într-o largă mişcare spre cer, se încleştează, prăbuşită pe podeaua frizeriei — fără nicio preocupare feminină pentru înfăţişarea sa. În gelozie şi suferinţă, în pasiune (îmbrăţişarea, uitând de toate, dată lui Girimea), în încăierările aprige (cu Girimea sau Didina, rivala); Miţa apare într-o dăruire continuă, totală, pe viaţă şi pe moarte. Miţa-Gina Patrichi este o sclavă exasperată a amorului. Starea sufletească o duce la capătul rezistenţei: la balul mascat ajunge sfârşită şi înveninată, dar gata de răzbunare. Tensiunea geloziei sale se comunică: sub privirea Miţei — în care citeşte proporţiile catastrofei —, sub atingerea electrizantă a degetelor ei, Pampon se cutremură uluit, îngrozit, când i se explică situaţia de *traducere* în care se află".

Cum era de aşteptat, spectacolul lui Lucian Pintilie a provocat şi atitudini de respin gere. S-a iscat chiar o polemică, iar revista *Contemporanul,* unde titularul rubricii de cro nică teatrală era, în acea vreme, Valentin Silvestru, a solicitat opinia unor specialişti de marcă în caragialeologie ori a unor academicieni de formaţie filologică. Intervenţiile lor au fost publicate în numărul din 7 aprilie 1967 al revistei. Acad, Iorgu Iordan l-a calificat drept „un spectacol bun", în vreme ce acad. Alexandru Rosetti, editorul operelor caragialiene, nu şi-a ascuns surpriza de a descoperi un Caragiale cu totul nou, care i s-a părut „Nici sărăcit, nici îmbogăţit, ci pur şi simplu un altul, un Caragiale răspunzând unei viziuni artistice a anului 1966". În opinia lui Alexandru Rosetti, comicul caragialesc şi-a conservat specificul, ceea

ce el numește „substanţa sa intimă”, dar „forma de exprimare a câș tigat mult prin inovaţia scenică, comparativ cu montările mai vechi”. Și *Gazeta literară* a publicat principalele intervenţii petrecute cu prilejul unei dezbateri publice organizate pe marginea spectacolului de la „Bulandra”. Spectacol care, prezentat în concurs în cadrul Festivalului Naţional de Teatru, a obţinut premiul întâi. S-a jucat de-a lungul a cinci stagiuni consecutive, a avut, din câte se pare, peste o sută de mii de spectatori. A efectuat numeroase turnee în Franţa, Marea Britanie, Olanda, Uniunea Sovietică, R.D.G, Iugoslavia, Ungaria. A fost excelent primit în Franţa, la Teatrul Naţiunilor, dar și la Edinburgh, cu ocazia turneului din anul 1971, când publicului englez i-a fost prezentată pentru prima oară o piesă de I.L. Caragiale, dar și excelentul spectacol al lui Liviu Ciulei cu *Leonce și Lena.* Ziarul *The evening News* nota că „Teatrul «Bulandra» din România prezintă una dintre cele mai încântătoare comedii străine văzute la Edinburgh”, iar marele cotidian londonez *The Times* sublinia: „Ceea ce face din *D’ale carnavalului* o montare remarcabilă este inteligenţa cu care interpretarea conferă realitate fizică și psihologică caracterelor de farsă, de obicei unidimensionale. Se poate spune că spectacolul justifică renumele Teatrului «Bulandra»…”

Marile montări care s-au săvârșit la Teatrul „Bulandra” până în anul 1972 au permis teatrului să facă nenumărate turnee în străinătate, mai toate foarte bine primite.

Respectivele turnee au devenit cu timpul tot mai rare, iar apoi de neimaginat, în contextul în care politica culturală a regimului de la București s-a înăsprit direct proporţional cu întărirea dictaturii personale a lui Nicolae Ceaușescu și cu instaurarea a ceea ce istoricul Vlad Georgescu numea în cartea *Politică și istorie. Cazul comuniștilor români* (Editura Humanitas, București, 1991), cu o sintagmă ce avea să facă epocă (textul cărţii fusese difuzat la începutul anilor ’80 de Radio „Europa Liberă”), *socialismul dinastic.*

În opinia lui Marian Popescu, exprimată în cartea sa deja menţionată, „mai există o explicaţie (pe lângă cea strict legată de valoarea artistică a spectacolelor — *N.m., M. M.)* pentru frecvenţa acestor turnee ale Teatrului «Bulandra», dar și ale altora din România: opoziţia lui Ceaușescu din 1968 faţă de directiva de la Moscova privind invadarea Cehoslovaciei a determinat un val de simpatie occidentală faţă de «disidenţa» din interiorul blocului comunist”. Ghilimelele pe care Marian Popescu le pune atunci când folosește cuvântul *disidenţă,* care ar acoperi un presupus antisovietism al lui Nicolae Ceaușescu, sunt binevenite. O analiză a surselor *antisovietismului* ceaușist produce Adrian Cioroianu în cartea *Pe umerii lui Marx*. O *introducere în istoria comunismului românesc* (Editura „Curtea Veche”, București, 2005) din care desprind următoarea frază: „Pentru Nicolae Ceaușescu, această idee călăuzitoare (legitimarea lui în calitate de „Conducător” *nota M. M.)* a fost — paradoxal, date fiind datele sale primare — antisovietismul, un antisovietism mai curând politic decât ideologic, și mai curând jucat decât cerebral, dar aceasta neînsemnând, în opinia mea, că el nu ar fi fost sincer”.

Reamintesc că, în discursul rostit cu prilejul instalării în funcţia de director al

Teatrului „L. Sturdza-Bulandra”, Liviu Ciulei insista asupra importanţei spiritului de echipă. Gina Patrichi explica undeva succesul spectacolului cu *D'ale carnavalului* prin ceea ce ea numea „colaborarea perfectă între regizor și actor”, mărturisind că „La repetiţii l-am ascultat cu sfinţenie. Nu mi-e ruşine să spun că rolul meu a însemnat nouăzeci și nouă la sută Lucian Pintilie și unu la sută executanta, care am fost eu, Gina Patrichi. Înainte de premieră, când regizorul a trebuit să plece, lăsându-ne să ne descurcăm singuri, i-am resimţit lipsa ca pe aceea a unei mari iubiri”.

Spuneam că, în distribuţia spectacolului, Gina Patrichi l-a reîntâlnit pe fostul ei coleg de facultate, dar și de la Teatrul din Galaţi, Ștefan Bănică, actor cu care a avut o constantă relaţie de prietenie. Soţul actriţei, maestrul Victor Anagnoste, mi-a spus că printre prietenii apropiaţi ai actriţei și ai familiei s-a numărat și marele actor Toma Caragiu, frecvent prezent în casa de pe strada Orlando, stradă ce, în mod firesc, astăzi ar trebui să poarte numele actriţei.

După cum se știe, Toma Caragiu a pierit în devastatorul cutremur de la 4 martie 1977. Când, în 1984, Editura Meridiane a avut iniţiativa publicării unui volum intitulat *Carte despre Toma Caragiu,* apărut sub îngrijirea lui Valentin Silvestru, Gina Patrichi a încredinţat spre publicare un cald omagiu, pe care-l citez în întregime:

„Cu Toma am fost ani de zile colegi de teatru și buni prieteni, am jucat împreună în trei spectacole importante: *D'ale carnavalului, Elisabeta I* şi *Azilul de noapte.* În relaţiile cotidiene, cu o personalitate excepţională, nu-ţi dai seama pe loc de valoarea lui reală; astăzi, știu prea bine că am fost alături de un Geniu artistic și de un Om extraordinar; acum, mi se pare de necrezut că am suferit și m-am bucurat împreună cu El, că ne-am iubit și preţuit reciproc, că ne-am certat ori, dimpotrivă, ne-am entuziasmat amândoi, dintr-o pricină sau alta…

Era o Prezenţă. El, Comedianul, impresiona prin gravitatea, prin discernământul său, prin profunzimea și pertinenţa opiniilor. Uluitoarea lui sete de viaţă, puterea de muncă ieșită din comun, imensa generozitate cu care se dedica Scenei și Oamenilor veneau nu numai din instinct, ci și dintr-o superioară concepţie des prelume. Toma era un Bun al oamenilor, făcea și dăruia enorm, risipind în juru-i Artă, duioșie, umor, înţelepciune.

Perfidă, moartea i-a surprins în plină glorie. Dar El, întruchipare a Teatrului, actorul fermecător, adorat, răsfăţat de o ţară întreagă, era incredibil de modest, nu-și dădea aere de vedetă. La teatru sosea punctual, în timpul repetiţiilor se comporta ca un școlar disciplinat, era atent și docil pe cât posibil, nu se enerva, relua și iar relua până când ieșea totul bine, adică putea fi el însuși satisfăcut, autoexigenţă să fiind proverbială. Perioada de strălucită efervescenţă a Teatrului «Bulandra», în anii '63 — 77, se datora nu numai unor eminenţi regizori-animatori ca Liviu Ciulei și Lucian Pintilie, ci, cu siguranţă, și Actorului de excepţie Toma Caragiu. Am văzut tot ce a jucat și îl invidiam pentru că era atât de mare, l-am și spus-o. A râs. *«Fii serioasă, fetiţo, să nu exagerăm!»*

Toma a fost un actor irepetabil, un unicat. Au trecut șapte ani de la dispariţia sa

atât de nedreaptă și de tragică, și totuși nu-l pot uita, îi simt acut lipsa; era ca un colos de cristal ce vibra adânc, iar reverberaţiile sale sonore și luminoase ne învăluiau ca într-o vrajă…

În timpul turneelor, ne înghesuiam care mai de care să-i fim în preajmă, căci apropierea Lui era întotdeauna plăcută, stenică. Și, fiindcă am pomenit de turnee, îmi vine în minte un moment aparte petrecut la Paris, la Teatrul Naţiunilor. Ne aflam în culise, așteptând cu sufletul la gură să bată gongul de începere a spectacolului *D'ale carnavalului.* Deodată (conform tradiţiei necunoscute nouă), înainte de ridicarea corti noi, răsună solemn imnul naţional al ţării oaspeţilor, adică al României. Priveam fascinată spre Toma, care stătea mândru, cu ochii înlăcrimaţi de o emoţie copleșitoare. Când muzica a încetat, a respirat adânc și, ca prin minune, Actorul *a redevenit* Iancu Pampon, gata să intre în scenă. Peste câteva minute, l-am auzit spunând, cu vocea-i inimitabilă, prima replică: *«Aici este frizăria lui domn' Nae Girimea?»* (Acest tulburător omagiu-mărturie este răspunsul verbal la solicitarea redactorului lucrării citate, Viorica-Rozalia Matei, de faţă aflându-se și colegul de scenă al neuitatei artiste. Mircea Diaconu, cel care le-a mijlocit întâlnirea — *Nota red.)*

Gina Patrichi spunea că, dacă nu s-ar fi făcut actriţă, ar fi vrut să se exercite în arta circului. Să fie trapezistă. Toma Caragiu, în plină glorie, își exprima dorinţa de a-și încerca talentul în arenă. Ambii s-au manifestat exemplar în teatru, film, radio și televiziune. Nicidecum puţin lucru. Greu de explicat de ce *D'ale carnavalului* a fost singurul spectacol în regia lui Lucian Pintilie în care a jucat Gina Patrichi. Actriţa a resimţit dureros această uitare din partea marelui regizor. „Cel care își amintește că a uitat — scria George Banu în superbul său eseu *Uitarea* (Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002) — are șansa să regăsească… pierderea îl obsedează, și absenţa îl solicită".

Uitarea în cauză a început să îl obsedeze târziu pe regizorul Lucian Pintilie. Lupta continuă pe care marele artist a trebuit să o ducă ani de-a rândul cu cei ce voiau cu orice preţ să îl scoată din memoria culturală a românilor, convinși că, așa după cum spunea același George Banu, uitarea „surpă toate edificiile înălţate", explică, poate, de ce Lucian Pintilie a „uitat-o" pe Gina Patrichi. Nu definitiv. În luna iulie a anului 2008, maestrul a scris o tulburătoare confesiune-căinţă, pe care a avut bunăvoinţa să o încredinţeze spre publicare în această carte, Iat-o:

„Sentimentul de irealitate al vieţii crește pe măsură ce insula morţii devine tot mai clară prin ceaţă.

Unde sunt morţii noștri privilegiaţi — ACTORII? în urma noastră, în vis, făcându-ne un semn panicat cu mâna să nu-i uităm? Sau în faţă, pe insulă, cu textul pe genunchi, așteptându-ne cu vocea uscată de trac, să reîncepem repetiţiile?

O singură certitudine. Clody e lipită de mine. Îi ţin mâna, strânsă în palma mea, ca întotdeauna când traversam strada. După zvâcnirile degetelor filiforme, puteam să spun și cu ochii închiși câte mașini treceau pe lângă noi. Dar ceilalţi, puţini, câţiva, premergători pe drumurile morţii, pe care îi iubeam atât de mult şi de diferit și pe care, ca probă a iubirii mele capricioase, îi uitasem atât de repede?

Mă gândesc la o singură pildă de frivolitate a mea, mă gândesc la Gina — și la modul frivol în care am abandonat-o.

Ultima — de altfel și prima — dată când am lucrat cu Gina a fost în D-ale car navalului *(1967). Din 1967 până în anul în care ea ne-a părăsit (1994) nu am mai lucrat niciodată cu Gina.*

Nu am știut niciodată ce însemna acest abandon pentru Gina.

Dintr-un interviu al Ginei, cu care absolut întâmplător m-am încrucișat în 2007 patruzeci de ani după premiera lui D'ale carnavalului *și treisprezece ani după moartea ei —, am înţeles ce durere profundă (dar cu mare nobleţe stăpânită) a încercat-o pe Gina când a înţeles că trădarea mea e definitivă.*

Această trădare a mea (semnalată, repet, cu atâta delicateţe) e o durere târzie a vieţii mele. Sunt răspunzător pentru câteva foarte importante roluri pe care Gina nu le-a jucat. Răspunzător la modul cel mai simplu și mai direct. Că nu le-am făcut împreună.

Lucian Pintilie iulie, 2008".

Peste ani, respectiv în 1988, la Editura „Cartea Românească", Mircea Iorgulescu publica o carte ce se chema *Eseu despre lumea lui Caragiale.* Spre final, găsim o observaţie pe care, cu siguranţă, o făcuse, înaintea criticului literar, regizorul Lucian Pintilie: „Deși tot mai ruptă de realitate și mai înfeudată universu lui bolnav al trăncănelii, lumea lui Caragiale nu este totuși o lume în declin. Se află, dimpotrivă, la apogeu, se găsește în plină înflorire. Este o lume nouă, dar nu una de curând născută, încă șovăielnică, în curs de consolidare; pe temeiurile sale stă așezată solid, nimic nu o poate clinti".

Iar pe temeiurile spectacolului din 1966 al lui Lucian Pintilie se va dezvolta sănătos caragialeologia românească, dezvoltare ale cărei rezultate concrete vor fi deopotrivă vizibile în spectacole și în cărţi.

5. Intermezzo

Până la data de 11 decembrie 1968, când va avea loc premiera altui spectacol deosebit de important nu doar pentru cariera Ginei Patrichi ori pentru istoria Teatrului „Bulandra", ci pentru ansamblul spectacologiei românești în secolul al XX-lea. Actriţa va evolua în alte cinci montări deloc neimportante, a căror regie a aparţinut unor nume de primă mărime pentru scena românească. E vorba despre două spectacole shakespeariene, în care a deţinut roluri de mai redusă anvergură: *Iuliu Cezar,* în regia foarte tânărului pe atunci Andrei Șerban *(Porţia),* și *Macbeth,* regizat de Liviu Ciulei (O *vrăjitoare),* spectacole ce au avut premierele la datele de 1 martie, respectiv 4 aprilie 1968. E vorba, de asemenea, despre montarea cu *Luceafărul* în regia lui Ion Cojar, în care Ginei Patrichi i-a fost încredinţat rolul Elena Doamna (premiera a avut loc la data de 13 mai 1967), de observat fiind faptul că actriţa se va mai întâlni cu un rol într-o piesă inspirată din istoria României de abia în 1986, când va juca în spectacolul cu piesa *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă,

în regia lui Alexandru Tocilescu. Mai e vorba despre două piese din drama turgia contemporană străină: la 10 ianuarie 1968, Gina Patrichi se va afla pe scenă în premiera spectacolului cu piesa *Comedie pe întuneric* de Peter Shaffer, spectacol regizat de vechiul său prieten, Valeriu Moisescu, aceasta după ce, la 18 iunie 1967, avusese loc premiera spectacolului *Privește înapoi cu mânie* de John Osborne, a cărui direcţie de scenă era asumată de regizorul de film Andrei Blaier.

Sunt de remarcat mai întâi câteva lucruri. Că actriţa juca mult și în spectacole de facturi stilistice diferite. Nu a avut însă parte de toate rolurile la care o îndreptăţea imensul său talent. Uneori, în repertoriul teatrului intrau piese parcă anume scrise pentru Gina Patrichi, care i-ar fi venit ca o mănușă, dar numele actriţei nu apărea la avizier, pe coala A4 ce conţine lista de distribuţie. Gina Patrichi nu a protestat niciodată în mod public. De suferit, a suferit însă cu siguranţă.

Ar mai fi de observat că directorul Liviu Ciulei era preocupat de diversificarea ofertei repertoriale a teatrului pe care îl conducea. Se poate că introducerea în repertoriu a „Piesei istorice" (de remarcat că în stagiunea 1967 — 1968 la „Bulandra" s-au jucat *Procesul Horia* de Al. Voiţin, în regia lui Liviu Ciulei, *Luceafărul* de Barbu Ştefănescu Delavrancea, în regia lui Ion Cojar, cărora li s-a adăugat *Kean* de Sartre, în regia insipidă a lui Dinu Negreanu, el însuși un regizor insipid) să fi fost un tribut plătit de teatru controlului repertorial tot mai ferm exercitat de funcţionarii Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, numele de atunci a ceea ce îndeobște se cheamă „Ministerul Culturii".

Întrebat într-un interviu de Andriana Fianu (interviu publicat în cartea acesteia *Dincolo și dincoace de rampă,* Editura Eminescu, București, 1985) despre introducerea piesei cu caracter istoric în repertoriul teatrului pe care-l conducea, Liviu Ciulei răspundea în felul următor: „Extinderea preocupărilor spre limita lor majoră istorică îngăduie piesei de teatru, în mod firesc, să înfăţișeze o zonă amplă de evenimente și să centreze eroul într-un moment acut dramatic, pentru că istoria consemnează momentele acute ale civilizaţiei, ale omenirii. În orice caz, asemenea situaţii creează apariţia eroului istoric. Sigur că, în orice piesă bună, chiar în două personaje, conflictul individual nu evită raportul om-societate, putând să-l cuprindă pe de-a-ntregul.

De pildă, în teatrul nostru montăm acum piesa *Privește înapoi cu mânie*. Deși dezbaterea se reduce la o discuţie între două personaje ce se învârt în intimitatea vieţii lor, conflictul este evident determinat de relaţiile individ-societate, relaţii care-l determină și-l limitează, determinări și limite pe care omul nu le acceptă…Istoria mă interesează, după cum, poate, pentru profesiunea mea mă interesează istoria criticii sau istoria artelor, adică istoria materializării spiritului omenesc și, mai mult, legătura intimă dintre modurile acestei materializări ca reflex istoric".

Mai e de subliniat că directorul Liviu Ciulei rămâne consecvent celor afirmate în speech-ul rostit la preluarea conducerii teatrului. Accentul pus pe importanţa succesului de echipă poate fi întrevăzut și în distribuirea unei actriţe deja de prim rang, „cu nume", cum se zice, așa cum era deja Gina Patrichi, în roluri secundare

ori chiar episodice. Cu preţul pe care l-am arătat mai sus.

Prefacerile social-politice din Anglia postbelică au provocat o puternică derută în rândul tineretului, fenomen care și-a avut reflexul în literatura dramatică graţie unei întregi mișcări, cunoscută sub numele de cea a *tinerilor furioși.* Ei s-au manifestat mai întâi prin culegerea de pamflete intitulată *Declaration,* iar mai apoi prin piese de teatru. Piesa *Privește înapoi cu mânie* pe care a montat-o Andrei Blaier, în scenografia lui Paul Bortnovski și a lui Ovidiu Bubulac, era lucrarea unui drama turg de doar douăzeci și șapte de ani, John Osborne, cel ce a devenit exponentul, portdrapelul curentului. Personajul principal, Jimmy Porter, e un revoltat sau, mai bine spus, un nonconformist dur. În rolul acesta, Andrei Blaier i-a distribuit pe George Oancea, respectiv pe Emmerich Schäffer. Ileana Predescu o interpreta pe Alison, Gina Patrichi pe Helen, iar Virgil Ogășanu pe Cliff. Se pare că spectacolul nu a depășit condiţia unuia corect, ce respecta standardele de profesionalitate ale interpreţilor și ale teatrului care a produs montarea, fără a oferi însă și revelaţii.

Totuși, a fost apreciată „omogenitatea obţinută prin comunicarea sensibilă și sub tilă a tuturor interpreţilor” (cf. Valentin Silvestru, *Jurnal de drum al unui critic teatral,* vol. I, Editura Meridiane, București, 1992).

Tot din literatura dramatică britanică a momentului, Teatrul „Bulandra” a montat o comedie extrem de savuroasă a lui Peter Shaffer, cel căruia îi datorăm și texte de altă factură, dar și de altă portanţă, precum *Vânătoarea regală a soarelui* sau *Amadeus…* Aici, Gina Patrichi și-a dovedit din nou talentul de actriţă de comedie, evoluând în rolul Clea, în regia extrem de inspirată a lui Valeriu Moisescu, unul dintre marii directori de scenă ai Teatrului „Bulandra”, cu un apetit special pentru comedie. Când regizorul a montat *Fii cuminte, Cristofor!* de Aurel Baranga, criticul Valentin Silvestru nota în cronica publicată în *Contemporanul* nr. 6 din 1965:

„Farsa poate avea eleganţă pe scenă fără să abdice de la vreuna dintre prerogativele ei seculare. O demonstrează regia fermă și spirituală a lui Valeriu Moisescu…”

Cum, la urma urmei, *Comedie pe întuneric* poate fi asimilată farsei (un tânăr artist care vrea să se însoare are numai de pătimit de pe urma faptului că, tocmai în seara în care urma să-l cunoască și să-i facă o bună impresie viitorului socru, dar și să-și vândă câteva lucrări unui nabab, viaţa îi face o farsă și se ia lumina), observaţiile lui Valentin Silvestru pot fi transferate și asupra spectacolului cu piesa lui Shaffer. În cartea *Elogiu regizorului* (Editura Meridiane, București, 1985), Horia Deleanu scria: „Râsul deconectant al farsei și vodevilului îl include pe regizorul nostru într-un insolit circuit al problemelor grave. Pe acest parcurs, comicul și tragicul pot fi descoperite în confluenţă, se întâlnesc, îşi pierd frecvent puritățile exclusive, dobândind în alternarea lor deliberată, în complicitatea lor, valori cu desăvârşire noi. Gluma și gândul serios nu mai par astfel deloc șocante când sunt așezate în apropiată vecinătate. Ele nu sunt repudiate, ci se caută într-un sens comun al adevărului, al adevărului profund uman”. *Comedie pe întuneric* era însă o comedie pură, o piesă „descreţitivă”, cum i-ar fi spus Valentin Silvestru, iar în

decorul gândit de colaboratorul statornic al lui Valeriu Moisescu, scenograful Paul Bortnovski, evoluţiile actorilor Ștefan Bănică, Dan Damian, Adrian Georgescu, Puiu Hulubei, Marius Pepino, Mariella Petrescu, Valy Voiculescu-Pepino și, firește, Gina Patrichi, care juca alternativ cu Violeta Andrei, au fost demne de toată stima.

După marele succes reprezentat *de victimele datoriei,* spectacol realizat în regia lui Crin Teodorescu, Gina Patrichi va reveni la comedie, la cea vodevilescă, bulevardieră, jucând în *Puricele în ureche* de Georges Feydeau, în regia lui Emil Mândrie și în decorurile lui Liviu Ciulei, avându-i ca parteneri pe Ion Besoiu, Octavian Cotescu, Lucia Mara, Florian Pittiș și Cornelia Turian. Premiera spectacolului a avut loc la data de 13 decembrie 1969, iar, despre evoluţia actriţei, Alecu Popovici scria astfel în nr. 2 din 1970 al revistei *Teatrul*: „Asupra Ginei Patrichi *(Raymonde Chandebise),* cronica noastră dramatică n-a stăruit, poate, încă îndeajuns. Provenită din dramă, ea aduce în comedie o notă, cred, unică în galeria actorilor noștri, parcă răsunând doar în partiturile interpretate de Shirley MacLaine. Chiar în scenele cele mai bufe, umorul Ginei Patrichi se învăluie întotdeauna cu o gingașă discreţie, asemenea acelei violetirizări care, la vremea petrecerilor cu mustul cel nou, plutește în văzduh în serile de toamnă bucureștene, potenţându-le cu un tainic și melancolic lirism".

În *Macbeth,* spectacol a cărui premieră a avut loc la data de 10 aprilie 1968, Gina Patrichi a jucat o vrăjitoare. Dar a fost pentru ea o importantă experienţă să figureze în distribuţia unui spectacol regizat de Liviu Ciulei, apreciat în termenii următori de Radu Popescu în cronica publicată în *România liberă* la data de 14 aprilie 1968: „… Noutatea spectacolului e frapantă până la stupefacţie… și chiar multe dintre greșelile lui pot fi fecunde…Ele au meritul incontestabil de a scoate spectacolul tragediei dintr-un șablon de academism". În montarea lui Liviu Ciulei puteau fi văzuţi actori de primă mână ai „Bulandrei", precum Clody Bertola, Toma Caragiu, Ion Caramitru, Ștefan Ciubotărașu, Cornel Coman, Octavian Cotescu, Lucia Mara, Sorin Gabor, Petre Gheorghiu, Virgil Ogășanu, Gina Patrichi, Florian Pittiș, Ileana Predescu, Nicolae Secăreanu.

Cu doar o lună înainte, la data de 1 martie 1963, Gina Patrichi avusese o altă premieră, tot din literatura dramatică shakespeareană. Cea cu piesa *Iuliu Cezar,* montată de Andrei Șerban, în decorurile datorate lui Liviu Ciulei, asistat de Dan Jitianu. În distribuţia spectacolului, mai apăreau extrem de tânărul Ion Caramitru în rolul titular, Cornel Coman, Dorin Dron, Gheorghe Ghiţulescu, Puiu Hulubei, Ștefan Iordache, Ana Negreanu, Virgil Ogășanu, Florian Pittiș și Victor Rebengiuc.

În cartea sa o *biografie* (Editura Polirom, Iaşi, 2006), Andrei Șerban povestește o întâmplare nostimă petrecută la premieră, care i-ar fi avut drept protagoniști pe un „Vajnic critic" și pe soţia acestuia, drept pentru care respectivul și soaţa lui au părăsit „în chip demn și îmbufnat" sala, nemaiavând răbdare să urmărească ceea ce regizorul spune că a fost o demonstraţie de teatru experimental. „A doua zi, cum era de așteptat, cronicile au fost dezastruoase, deși soţiile celorlalţi critici nu suferiseră aceleași umilinţe. Puţini erau cei care au înţeles la acea epocă semnificaţia punţii japoneze sau a nisipului mișcător. Era de așteptat. Vina nu era

a lor, ci a mea". Cu toate că dă impresia că a fost nedreptăţit de critici şi de vremuri — „Spectacolul a produs o serie de şocuri, fiind prea radical pentru România acelor ani" —, totuşi regizorul admite că, „deşi am avut atunci o distribuţie de mari actori în devenire (Cotescu, Gina Patrichi, Caramitru, alături de Rebengiuc, Iordache, Ogăşanu, Pittiş), nu ştiam încă să lucrez cu ei pentru a adânci personajele. Acum îmi dau seama că Shakespeare pare să ne spună ceva mai complex decât am înţeles atunci. În fiecare personaj, sunt proiectate aspecte din noi înşine. Trebuie ca, văzând personajele, să putem să le înţelegem sub toate aspectele, deopotrivă ca victime şi criminali. Din convenţie, ne grăbim să respingem personajele *negative,* ca şi cum nu am avea nimic în comun cu ele. Dar Shakespeare ne spune mai mult sau mai puţin cifrat că toate aspectele personajelor ne privesc, că şi trăsăturile cele mai bestiale fac parte din noi". Se poate că acei critici care au fost prea puţin receptivi la spectacolul lui Andrei Şerban să nu fi cunoscut o înţeleaptă aserţiune a mai vârstnicului lor confrate Sainte-Beuve, care scria: „Important e dacă într-o operă nouă originalitatea compensează cusururile".

Aşadar, în repertoriul „Bulandrei" au apărut două spectacole „Shakespeare", la o distanţă extrem de scurtă unul de celălalt. Gina Patrichi a primit doar roluri de mici dimensiuni. Adevărata ei întâlnire cu marele Will se va petrece de abia peste mulţi ani. Şi nu la „Bulandra". Ci la Teatrul Naţional din Cluj.

6. Două spectacole în regia lui Crin Teodorescu

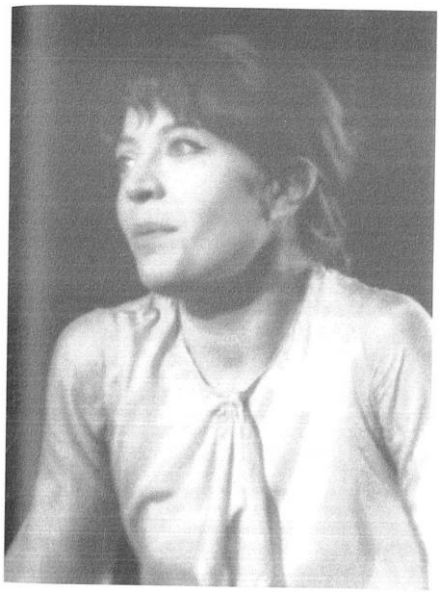
Crin Teodorescu, fost elev al lui Ion Sava al cărui seminar de regie îl frecventase în anii 1945 şi 1946, a realizat pe scena Teatrului „L. Sturdza-Bulandra" două spectacole. E vorba despre *Victimele datoriei,* după piesa lui Eugene Ionesco, spectacol ce a avut premiera la data 18 decembrie 1968, şi *Harfa de iarbă,* după textul lui Truman Capote, montare a cărei primă reprezentaţie s-a petrecut în seara de 11 martie 1973.

În ambele montări, Gina Patrichi a deţinut roluri importante (Madeleine, respectiv Miss Baby Love Dallas), considerate, în mod aproape unanim, drept succese.

Într-o postfaţă intitulată „Crin Teodorescu şi revitalizarea teatrului", scrisă pentru volumul *Crin Teodorescu,* volum apărut în anul 2001 în seria *Maeştrii teatrului românesc în a doua jumătate a secolului al XX-lea* iniţiată de UNATC, Ion Cazaban nota următoarele: „Spectacolele lui Crin Teodorescu — cu piese de Camil Petrescu, O'Neill, Eugen Ionescu, A. Miller — se alăturau, aducând o concepţie de neconfundat, celor realizate de Liviu Ciulei, David Esrig, Lucian Giurchescu, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie şi alţii, într-un moment fast pentru scena românească. Pe cât a fost de fast acel moment (1965 — 1970), pe atât s-a dovedit el de important pentru teatrul românesc în aspiraţia sa spre o nestânjenită deschidere conceptuală şi, îndeosebi, spre o largă afirmare internaţională, spectacolele actorilor şi regizorilor noştri ajun gând să fie considerate alături de realizările scenice ale unor prestigioşi creatori europeni şi să se impună peste hotare în diferite turnee şi

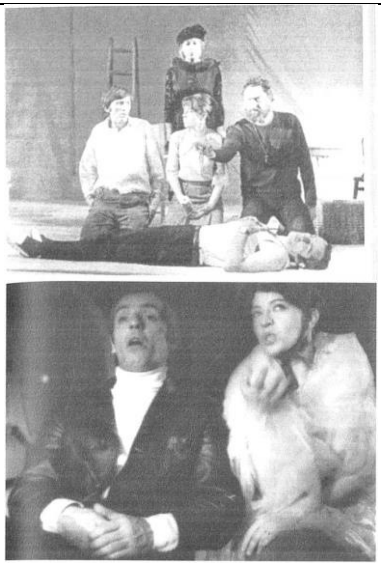
festivaluri. A fost un moment de deschidere (strict supravegheată!) a constrângerilor ideologice, manifeste până atunci în domeniul cultural, de înmulţire a contactelor (selecţionate privilegiat) cu oamenii de teatru din alte ţări, dar și de speranţe amăgitoare, până la urmă, așa cum îşi amintesc toţi cei ce au trecut prin acea vreme". Crin Teodorescu nu a fost doar un apreciat director de scenă, ci și un teoretician de teatru. „Scrisul — zice Ion Cazaban — este pentru Crin Teodorescu, care ulterior va studia filosofia, un mod legitim de a spori gândirea teatrologică, domeniu complementar practicii scenice, prea puţin dezvoltat ca atare la noi, și de a-și expune cu sinceritate propriile concepţii, neevitând să le înfăţișeze cât mai clar și amănunţit spre a fi disetate (ceea ce prea rar s-a petrecut)". De fapt, crede semnatarul postfeţei, „Crin Teodorescu a făcut parte dintr-o categorie pe care am numi-o a regizorilor-cercetători, nu numai datorită colaborării sale cu Institutul de Istorie a Artei, ci pentru că aria de investigaţie teatrologică — adesea interdisciplinară — ce-l preocupa nu se limitează doar la o strictă informare documentară, utilă temporar pentru elaborarea propriilor spectacole. Este o categorie în care aflăm regizori foarte deosebiţi, având direcţii de preocupare mai mult sau mai puţin apropiate, ca David Esrig, Mihai Dimiu, Valeriu Moisescu, Sorana Coroamă-Stanca, Aureliu Manea, Cătălina Buzoianu, Mihai Măniuţiu, și probabil nu i-am menţionat pe toţi. Preocupările regizorului-cercetător nu se manifestă într-un spaţiu de un interes restrâns, nu sunt circumscrise unei probe artistice momentane (montarea unui anumit text dramatic), ci au, în primul rând, un caracter formativ profesional de o considerabilă tenacitate. Expansiunea investigaţiei îl conduce pe regizorul-cercetător spre căutările și concepţiile altora, spre convingerile și îndoielile lor. O mișcare de cercuri cu diferite centre programa tice se iscă inevitabil, contactele nu mai pot fi oprite, punctele de interferenţă vor fi, în diversitatea lor, puncte de acord sau dezacord. Uneori, interferenţa generează zone comune de prospectare, fără a fi totuși evaluate la fel, în același scop strategic.

Încercând să-i regândim azi montările de răsunet, recitindu-i articolele, Crin Teodorescu ne apare un continuator consecvent al lui Camil Petrescu, pe care-l cunoscuse personal și căruia îi va consacra un studiu amplu, dar fără să adopte o atitudine exclusivistă. Să ne gândim numai la puternica atracţie avută asupra sa de spectacologia diferit concepută, de șocantă vizualizare, a regizorului Ion Sava. Sau la receptivitatea sa pentru orientările teatrului contemporan, montarea *pseudodramei* lui Eugen Ionescu *Victimele datoriei* nefiind un experiment întâmplător, ci unul care corespundea propriilor căutări. Deși conceptul său teatral — explicitat nu o dată — își avea originea în poziţiile teoretice ale lui Camil Petrescu, aplicaţia sa este mai elastică, mai cuprinzătoare, încât — trecând prin studiul efectuat asupra lui Artaud — pare să obţină o nebănuită joncţiune cu preocupările la zi ale lui Grotowski… La Crin Teodorescu însuși, *atletismul afectiv* al actorului artaudian ar deveni o calitate în plus a *actorului intelectual,* dar luciditatea acestuia indică axul raţional-psihologic preluat de la Camil Petrescu și nu este de inspiraţie brechtiană".



Medeleine din *Victimele datoriei* de Eugen Ionescu

Cu Virgil Ogășanu în *Victimele datoriei* de Eugen Ionescu



Cu Virgil Ogășanu și Ștefan Bănică în *Victimele datoriei* de Eugen Ionescu

Calificată de Matei Călinescu (cf. *Ionesco. Teme identitare și existenţiale,* Editura Junimea, Iaşi, 2006) drept „o autobiografie fantasmatică" sau „prima piesă predominant biografică a lui Ionesco", piesa *Victimele datoriei,* scrisă în anul 1953, este „în mod clar o încercare de explorare a inconștientului fantasmatic". Acest lucru îl determină pe regizor, conștient de noutatea felului de a scrie al lui Ionesco, de dificultăţile pe care le-ar putea ridica în faţa receptorului neavizat onirismul definitoriu pentru acest fel de literatură dramatică, să scrie un cuvânt publicat în caietul-program al spectacolului de la „Bulandra". E vorba despre un „teatru care-și desfășoară noile sale ceremonii și magii pe fondul de violenţă și agresiune al lumii moderne". Crin Teodorescu se arată preocupat de dorinţa de a fi găsit acele soluţii scenice care să-i comunice „ceva" spectatorului, „*ceva* pe care dumneavoastră înșivă urmează să vă explicaţi: autorul — prin intermediul nostru (al realizatorilor spectacolului, *nota M. M.)* vă arată cum s-a întâmplat; dumneavoastră singuri veţi hotărî ce anume". Într-un anume fel, Crin Teodorescu sublinia prin această libertate de receptare pe care o acorda spectatorului o idee exprimată chiar de Ionesco, în celebrele sale *Note și contranote* (Editura Humanitas, București, 1992). Spunea dramaturgul: „Teatrul este o istorie care se trăieşte reîncepând cu fiecare reprezentaţie, și este și o istorie pe care o vedem trăind".

Această *vedere trăindă* îl preocupa pe Crin Teodorescu, sensibil deopotrivă la o altă idee exprimată de dramaturg în aceleași *Note și contranote:* „O piesă de teatru este o construcţie, alcătuită dintr-o serie de stări de conștiinţă sau de situaţii care se intensifică, se densifică, apoi se înnoadă, fie pentru a se deznoda, fie pentru a sfârși într-o încâlceală de nesuportat". Dramatizare a unei proze (O *victimă a datoriei)* cuprinsă în culegerea *La Photo du Colonel,* piesa e, cum arătam mai sus, una cu caracter autobiografic, fapt subliniat de Ionesco însuși în volumul deja menţionat: „Mi-am proiectat pe scenă toate îndoielile, toate spaimele mele profunde, le-am pus să dialogheze; mi-am scos măruntaiele și am intitulat totul: *Victimele datoriei".*

Distribuţia spectacolului de la „Bulandra" era una de excepţie: Mircea Albulescu *(Nicolas d'Eu),* Ștefan Bănică *[Poliţistul),* Virgil Ogășanu *[Choubert),* Gina Patrichi *(Madeleine),* Virginica Popescu *(Mallot),* iar decorul îi aparţinea lui Paul Bortnovski.

Cronicile la spectacol au fost laudative. Mira Iosif scria în nr. 2 din anul 1969 al revistei *Teatrul* că „Meritul lui Crin Teodorescu este delimitarea clară a elementelor contradictorii învălmășite în acest univers dramatic. Folosind cu fidelitate limbajul scenic propriu și exact al acestui teatru, montarea lui Crin Teodorescu scoate la suprafaţă filonul lui umanist". Mira Iosif insista și asupra noii pedagogii teatrale pe care un asemenea tip de montare o presupune în lucrul cu actorii: „Este o demonstraţie tehnică aproape impecabilă a soluţiilor unui alt fel de exprimări, ce pretinde vechilor deprinderi alte finalităţi și solicită actorul, mobilizându-i suma resurselor fizice și intelectuale, pentru a putea ataca cu violenţă o realitate dramatică inedită.

Extragerea actorului din convenţiile teatrului logic și antrenarea lui la legile unui joc al ideilor și al realităţilor *dislocate* pretind exerciţiu și, mai ales, o temeinică readap tare a mijloacelor". Și Sanda Faur subliniază în cronica ei, apărută la 25 ianuarie 1969 în *Flacăra,* realitatea că „regizorul a cerut aici actorilor tot ce puteau ei da — și încă ceva în plus —, i-a obligat la o expresie corporală de un dinamism frenetic, la o mișcare scenică clocotitoare, i-a obligat să comunice simultan fiorul tragic și hohotul burlescului". Ideea e prezentă de asemenea în cronica scrisă de Andrei Strihan pentru revista *Contemporanul* și apărută la 3 ianuarie 1969: „O asemenea formulă teatrală reclamă un interpret capabil să reziste la un efort fizic neomenesc, un actor înzestrat cu o bogată fantezie, care dă iluzia transformării obiectelor reale în lucruri și locuri imaginare, un maestru al alternării planurilor vis-realitate și al metamorfozării rapide, bruște. Pentru a da actorilor o deplină libertate de mișcare corporală, pentru ca demonstraţia acestora să se bazeze numai pe resursele lor interioare, pentru ca irealul să fie rezultatul unui astfel de efort artistic, regizorul recurge la artificii; vârsta fiind, de exemplu, marcată nu prin machiaj, perucă, mască sau costumaţie, ci prin joc". Altfel spus, Crin Teodorescu nu făcea apel la ceea ce se cheamă *postișe,* dovedindu-și spiritul inovator. „Astăzi — scrie George Banu în cartea sa *Dincolo de rol sau Actorul nesupus,* Editura Nemira, București, 2008) —, folosirea postișelor este mult redusă, ca urmare a mutaţiei produse în raporturile dintre teatru și artificiu". Și revin la cronica lui Andrei Strihan, care observa că „viziunea regizorală captează de la început atenţia spectatorului asupra detaliului interpretării, dându-i maxima satisfacţie de a vedea evoluând în faţa sa o echipă sudată, în care fiecare actor exprimă și partea și ansamblul reprezentaţiei teatrale".

Din această echipă foarte sudată făcea parte, cum spuneam, și Gina Patrichi, al cărei joc a fost apreciat la superlativ de critica de specialitate. Citez din cronica Mirei Iosif: „Gina Patrichi întrunește în cea mai mare măsură condiţiile instrumentului actoricesc acordat acestui teatru. Cu o personalitate versată și cu un simţ exact al gradului necesar de transpunere, ea încarnează și semnifică prin Madeleine o realitate ontologică și o profunzime tipologică, manifestări biologice în efervescenţa și decrepitudinea lor, cu imediatele lor reflexe morale. Cu o precizie nedezminţită în desemnarea fiecărei particule (glas și sunet, mișcare și gest, elaborate în micronul de detaliu) prezenţa ei scenică a fost ca un bombardament de ioni, de unde și senzaţia rară că mișcarea scenică s-a constituit în materie dramatică, în substanţă a ideilor".

La rândul său. Andrei Strihan comentează la modul laudativ jocul Ginei Patrichi: alegerea Ginei Patrichi în rolul Madeleinei demonstrează încă odată comprehensiunea regiei pentru cerinţele impuse de montarea unei piese ionesciene. Gina Patrichi parcurge numeroase faţete ale acestui rol, trăindu-le cu o rar întâlnită densitate dramatică, schimbând violent tonul, înăsprindu-l sau, dimpotrivă, edulcorându-l, contrafăcându-și vocea (în scena spectatoarei snoabe) sau dând glas surescitării interioare (momentul scufundării lui Choubert), trecerile de la o situaţie la alta făcându-le cu o rapiditate ce uluiește spectatorul.

Cu Octavian Cotescu în *Puricele în ureche* De George Feydeau

Cu Octavian Cotescu în *Acești nebuni fățarnici* de Teodor Mazilu

La rândul său. Andrei Strihan comentează la modul laudativ jocul Ginei Patrichi: alegerea Ginei Patrichi în rolul Madeleinei demonstrează încă odată comprehensiunea regiei pentru cerinţele impuse de montarea unei piese ionesciene. Gina Patrichi parcurge numeroase faţete ale acestui rol, trăindu-le cu o rar întâlnită densitate dramatică, schimbând violent tonul, înăsprindu-l sau, dimpotrivă, edulcorându-l, contrafăcându-și vocea (în scena spectatoarei snoabe) sau dând glas surescitării interioare (momentul scufundării lui Choubert), trecerile de la o situaţie la alta făcându-le cu o rapiditate ce uluiește spectatorul. Actriţa afirmă o excepţională aptitudine de a exprima frumuseţea senzorială a actului biologic, o intuiţie acută a situaţiilor grotești (scena înălţării lui Choubert) și a celor de un profund tragism. Cu interpretarea Madeleinei, Gina Patrichi înscrie una dintre cele mai izbutite creaţii ale sale".

După cum spuneam, Crin Teodorescu avea o remarcabilă înclinaţie spre teoretizare. Stă mărturie articolul *Repere pentru o interpretare adecvată a teatrului lui Eugen Ionescu,* apărut în nr. 12 din luna decembrie 1968 al revistei *Teatrul,* articol bazat tocmai pe o analiză de excepţie a piesei *Victimele datoriei,* căreia, cu numai o lună înainte, regizorul îi conferise o strălucită versiune scenică. În fapt, specta colul fusese un nou moment în procesul de reţeatralizare a teatrului la care

contribuise plenar Crin Teodorescu.

Articolul Doinei Modola *Eugen Ionescu și reţeatralizarea teatrului românesc,* înserat în nr. 6 — 7 — 8 — 9 din anul 2002 al revistei *Teatrul azi,* confirmă peste ani această idee. În eseul în cauză, fondat mai cu seamă pe analiza spectacolelor cu *Rinocerii de* la Teatrul de Comedie, în regia lui Lucian Giurchescu (1964) — același regizor montând în 1968, tot acolo, *Ucigaș fără simbrie —,* și *Cântăreaţa cheală,* pe care Valeriu Moisescu a prezentat-o într-un spectacol *coupé* ce a mai conţinut *Cinci schiţe* de I.L. Caragiale (Teatrul Mic), se subliniază realitatea că Bertolt Brecht și Ionesco au fost printre autorii din dramaturgia contemporană prin ale căror texte s-a realizat reţeatralizarea teatrului în România. „În ciuda faptului că au fost puse doar șase piese de Eugen Ionescu în răstimpul a cinci ani, 1964 — 1968, acestea au dus la conștientizarea acută a sistemelor de semne și la opţiuni preferenţiale pentru realismul esenţializat și parabolic sau pentru expresivitatea ostentativ-nonrealistă — *absurdismul* spectacular". Din păcate, eseul cu pricina, extrem de valoros de altfel, nu oferă detalii despre spectacolul de la „Bulandra" al lui Crin Teodorescu.

Dar, așa după cum arată Anca-Maria Rusu în cartea ei *Eugen Ionescu și spaţiul cultural românesc* (Editura Timpul, Iași, 2000), „reiese în mod clar din cronicile spectacolelor bucureștene cu *Regele moare* sau despre *Victimele datoriei* și *Ucigaș fără simbrie* faptul că regizorii români s-au străduit să afle intenţionalitatea de adânc, declarată ori ba, a lucrărilor, cărora au încercat să le descopere înţelesuri, să le confere sensuri ce le păreau detectabile". În cazul spectacolului cu *Victimele datoriei,* sublini azã semnatara cărţii, a fost apreciată „capacitatea de a surprinde convertirea abundenţei grotești în vid existenţial, jocul tipic ionescian între gol și preaplin".

În articolul *Ionescizări pe scena românească* scris de Valentin Silvestru și publicat în nr. 10 — 12 din 1993 al *Caietelor critice* se întărește o idee: „Se concepeau, îndeobște, spectacole formal realiste, în care jocul actorului era cumpănit, locul comun fiind divulgat tocmai ca atare, angrenajele dramaturgice expuse cu finețe și umorul sau tristeţea raportate la o axă de idee".

După ce a jucat într-o piesă numită *Viceversa,* scrisă de Ștefan Haralamb, montată la Teatrul de Nord din Satu Mare de Călin Florian în scenografia lui Dan Nemţeanu, spectacol ce a avut premiera la data de 23 iunie 1969, în a cărui distribuţie figurau deopotrivă actori bucureșteni (Octavian Cotescu, Gina Patrichi și Valeria Seciu), dar și ai Secţiei române de la Teatrul de Nord (Ion Tifor) și după spectacolul cu vodevilul *Puricele în ureche,* Gina Patrichi va avea din nou ocazia să lucreze cu regizorul Crin Teodorescu. Acesta i-a încredinţat rolul Miss Baby Love Dallas din sprectacolul cu piesa *Harfa de iarbă* de Truman Capote.

Premiera a avut loc la data de 12 martie 1970. Decorurile îi aparţineau lui Liviu Ciulei (asistent: Dan Jitianu), costumele erau concepute de Ioana Gărdescu, iar din distribuţie mai făceau parte Clody Bertola, Emil Botta, Ioana Cocea, Ica Matache, Ana Negreanu, Florian Pittiș și Eugenia Popovici.

Și de această dată, Crin Teodorescu și-a expus în scris concepţia despre

montare. A făcut-o în articolul *Truman Capote pe scenă,* publicat cu aproape o lună și jumătate înaintea premierei, la 22 ianuarie 1970, în revista *România lite rară.* După ce situa textul în ansamblul literaturii dramatice americane din secolul al XX-lea și caracteriza felul de a fi al eroilor săi, regizorul scria următoarele:

„Evident că, pentru acest spectacol, nu voi mai apela la conceptul de teatru enunţat în *Victimele datoriei,* ci poate la unul situat la antipozi. Este absolut necesar ca fiecare actor să aducă cu el pe scenă un univers care să capete prezenţă dincolo de replicile dialogului. Pentru că, întocmai imaginii cu care-și caracteriza Hemingway stilul — acel aisberg care abia se vede la suprafaţa apei, păstrându-și masa ascunsă în ocean —, ceea ce spun explicit persoanele lui Capote epuizează doar o mică parte din realităţile psihologice, sociale ori chiar metafizice pe care ele le implică. Apoi, oamenii lui Capote au o ciudăţenie de o anumită calitate și, de aceea, îţi trebuie niște interpreţi care să audă în ei muzica aceea specială, pentru a o exterioriza apoi organic, parcă de la sine, lejer și fără opinteli, fără ca sensibilitatea spectatorului să fie o clipă jignită de grosolănia *făcăturii.* Este ceea ce și sper de la excepţionala prestaţie pe care mi-a oferit-o distribuţia Teatrului «Lucia Sturdza-Bulandra», adică Clody Bertola, Eugenia Popovici, Emil Botta, Ica Matache, Florian Pittiș, Gina Patrichi, Gh. Ghiţulescu, Mimi Enăceanu, Aurel Cioranu, Ana Negreanu, decorurile lui Liviu Ciulei și costumele Ioanei Gărdescu".

Speranţele regizorului par să se fi împlinit, din acest punct de vedere.

„Spuneam că actorii sunt cei care vin în spectacol cu poezia lor", nota Florica Ichim în cronica publicată la 25 martie 1970 în cotidianul *Munca.* Iar Mira Iosif, destul de rezervată în privinţa opţiunii repertoriale dar și a calităţilor de scriitor de literatură dramatică ale lui Truman Capote, scria în cronica apărută în nr. 2, din luna februarie 1970, al revistei *Teatrul* că, „din fericire, condiţia poetică a specta colului o aduc actorii" și că, „pentru noi, mai puţin important rămâne răsunetul har fel de iarbă, cât prilejul de a fi auzit glasurile irepetabile ale unor mari interpreţi ai scenelor noastre". „Crin Teodorescu — adăuga Mira Iosif (cronica e republicată în volumul *Teatrul nostru cel de toate serile,* Editura Eminescu, București, 1979) — a lăsat liberă mișcarea personalităţii actorilor, nestingherind improvizaţia și fluctuaţi de de comportament".

Gina Patrichi juca un personaj episodic, dar pe care personalitatea ei creatoare a reușit să îl valoreze astfel, încât să îi sporească ponderea în spectacol, fără a atenta însă la echilibrul acestuia. „Din aceste compoziţii-fulger, inegale — scria Mira Iosif —, se detașează o caricatură precis conturată (dirijoarea corului bisericesc) și desăvârșita miniatură de caracter a Ginei Patrichi *(Miss Baby Lowe Dallas).*

La scurtă vreme după premieră, Crin Teodorescu avea să înceteze din viaţă în condiţii neelucidate nici până azi. Într-o scrisoare adresată regizorului Valeriu Moisescu, care-l cunoștea demult pe Crin Teodorescu, sora acestuia, Narcisa Andrei, reamintește că artistul fusese întemniţat timp de șase ani la Văcărești, Rahova, Jilava, Poarta Albă. În dosarul judiciar, era dat verdictul unei crime pasionale. Dar Narcisa Andrei mărturisește că, peste ani, a găsit într-un scrin,

printre diverse hârtii, un bilet rămas de la fratele ei, bilet în care erau următoarele cuvinte:

„Vezi ca ucigașii mei să plătească cu pedeapsa pentru ucigași. În inima mea nu este iertare pentru ei, oricare ar fi, ci numai răzbunare, dorinţă sălbatică de răzbun are, pe care ţi-o încredinţez ţie, ca pe o datorie pe care tu trebuie să o îndeplinești" (citez după volumul *Crin Teodorescu, ed. cit.,* UNATC, 2001).

7. Roluri și succese

„Să recunoaştem și meritul directorului — scria undeva Tudor Arghezi. E un curaj să dai drumul pe scenă unor personaje pe care nu le-a primit încă nimeni, pe care nu le-a consacrat străinătatea și să-ţi afirmi părerea de prim judecător". La Teatrul „Bulandra" s-a jucat, în stagiunea 1962 — 1963 — cu peripeţiile binecunoscute și cu ingerinţa directă a lui Nicolae Ceaușescu, pe atunci doar secretar al Biroului Politic al C.C. al P.M.R. –, pentru prima dată piesa lui Teodor Mazilu, *Proștii sub clar de lună,* în regia lui Lucian Pintilie. Scenografia lui Paul Bortnovski și a lui Ovidiu Bubulac, avându-i în distribuţie pe Octavian Cotescu, Vally Voiculescu, Rodica Tapalagă, Dumitru Furdui, Nelly Sterian și Gheorghe Aurelian.

La același teatru, intrat sub zodia fastă a directoratului fără egal al lui Liviu Ciulei, se vor mai juca, până la demiterea regizorului din fruntea instituţiei, alte două piese ale aceluiași comediograf. E vorba despre *Tandreţe și abjecţie,* montată în stagiunea 1968 — 1969 de regizorul Cornel Todea, în scenografia lui Ovidiu Bubulac, spectacol pe afișul căruia figurau actorii Octavian Cotescu, Valy Voiculescu, Petre Gheorghiu, Violeta Andrei, Ana Negreanu, Adrian Georgescu și Marius Pepino, iar în stagiunea 1970 — 1971 regizorul Emil Mândrie va monta în decorul lui Helmut Sturmer spectacolul cu piesa *Acești nebuni fățarnici.* Costumele îi aparţineau Mirunei Boruzescu, iar pe afiș figurau Octavian Cotescu (actorul absolut, când era vorba dejucat personajele maziliene), Rodica Tapalagă, Gina Patrichi, Ion Besoiu, Paul Sava și Florian Pittiș.

„Piesa aceasta — scria Valentin Silvestru în cartea *Ora 19.30* (ed. cit.) — exprimă, poate, în modul cel mai complex filosofia *proștilor sub clar de lună,* a *nebunilor fățarnici* și a *aventurosilor somnoroși,* a *abjecţilor tandri* pe care Teodor Mazilu a scăldat-o într-un sarcasm teribil, un sfert de veac, în proză, teatru, publicistică". E, care vasăzică, o *piesă de sinteză,* în care se exprimă esenţa *sindromu lui mazilian.* „Aici, în această parabolă care ne transmută, parodistic, în transcen dent, semănând cu un vesel apolog medieval, se examinează cu minuţie cinismul, văzut şi în etiologia sa, și în consecinţele ultime, printre ele figurând anularea individului. În *Acești nebuni fățarnici,* unde nevinovăţia calpă e desenată cu semne din iconografia ecleziastică — indivizii poată niște aripi angelice, aureole cu raze, se înalţă în văzduh etc. –, e folosit, cu percutantă, paradoxul specific al acestei dramaturgii, pe care l-aș numi *echivocul sincerităţii.* Împotriva părerii comune, care a asimilat sinceritatea cu o valoare etică absolută, dramaturgul

afirmă că e vorba de o valoare morală relativă, funcţională. Declarându-și mizeria sufletească, personajele sale cer circumstanţe atenuante, sau, câteodată, absoluţiune, pretinzând că nu încearcă să ascundă nimic din ceea ce gândesc, fac ori se pregătesc să intre prindă. Dar astfel sinceritatea e confundată cu cinismul; oricât de candid ar fi, în manifestările sale, el rămâne ceea ce e". În opinia criticului, eroii mazilieni din această piesă „sunt toţi jubilanţi și flagelatori, necruţători până la cruzime cu ei înșiși", dar sunt și „foarte sentimentali, ridicoli până în măduvă, prin incapacitatea funciară de a-și percepe condiţia reală". Mai observă Valentin Silvestru că „nicăieri ipocrizia nu s-a denumit pe sine ca… autentică, ba mai reclamând și preţuire pentru recunoaştere".

În cronica spectacolului de la „Bulandra", publicată în nr. 52 din 24 decembrie 1970, același Valentin Silvestru remarcă „aderenţa regizorului" la formula dramaturgică maziliană. Radu Popescu, în cronica apărută în aceeași zi cu cea a lui Valentin Silvestru, dar în cotidianul *România liberă,* socotește că spectacolul a găsit cu greu o formulă intermediară, formulă care cronicarul se îndoiește că va putea fi conservată ca atare. Regizorul a optat pentru modelul farsei groase, s-a situat în vecinătatea vodevilului. În numărul din luna decembrie 1970 al revistei *Teatrul,* găsim o cronică semnată de Mira Iosif (reprodusă în volumul *Teatrul nostru cel de toate serile),* în care autoarea recunoaşte „meritul real și obiectiv" al regizorului, adăugând că montarea are „un carat de calitate". Mai departe, Mira Iosif exprimă o seamă de rezerve: „Poate spectacolul este insuficient ritmat, construit uneori pe scheciuri, dar în același timp e accesibil, hazos, de reală audienţă. Dacă îi lipsesc imagini frapante, râsul feroce, timbrul perfid, ironic — deţine, în schimb, tipurile și, mai ales, limbajul".

Ginei Patrichi i-a fost încredinţat rolul Silviei. Ea e socotită de Mira Iosif „revelaţia actoricească a spectacolului", căci actriţa „interpretează simultan masca și esenţa, dedublează minciuna în vorbire și minciuna vorbirii, purtând cu o imensă tristeţe şi o cumplită resemnare această *ticăloșie* pe care existenţa i-a impus-o pentru a putea exista și rezista. Ca și Cotescu (interpretul rolului Iordache, *nota n., M. M.),* Gina Patrichi a intuit caracterul revelatoriu al vorbirii în acest teatru, calitatea specifică a naturaleţii într-o rostire artificială, firescul obligatoriu al paradoxului". Valentin Silvestru scria în cronica deja menţionată că „Gina Patrichi dă un relief deosebit tandreţii confecţionate, de damă păguboasă, numitei Silvia". Radu Popescu afirma, într-o cronică apărută în luna decembrie 1970 în revista *săptămâna,* că actriţa a compus „mizeros-dulceaga Silvia cu accente de multe ori excelente". N. Carandino nota: „cele două femei (Camelia și Silvia) au fost, de asemenea cu osebită strălu care, interpretate de Rodica Tapalagă și de Gina Patrichi". Adriana Rotaru, în cronica apărută la 21 decembrie 1970 în *Informaţia Bucureștiului,* era de părere că „poate doar în *tandreţea* metodică, încrâncenată a Ginei Patrichi există ceva din ferocitatea pe care i-o gândise iniţial dramaturgul".

La 17 februarie 1972, Gina Patrichi va cunoaşte din nou bucuria succesului, interpretând rolul dulia din spectacolul cu piesa *Vicarul* de Rolf Hochhut, montat de marele regizor Radu Penciulescu pe scena Teatrului „Bulandra". Va fi, de altfel,

ultima montare în care va mai evolua actriţa în timpul directoratului lui Liviu Ciulei, un directorat ce se dovedise fructuos și înnobilator nu doar pentru Teatrul „Bulandra", ci și pentru artistă. Chiar dacă, repet, Gina Patrichi merita mai mult.

Radu Penciulescu fusese coleg, la secţia de Regie de teatru, cu Lucian Pintilie, Sanda Manu, Valeriu Moisescu, Nicolae Motric, Georgeta Tomescu, Mihai Dimiu ș.a. Nu s-a numărat printre ceea ce s-ar putea numi „studenţii cuminţi", care admiteau să înveţe doar o formulă trunchiată, orientată politic, a metodei stanislavskiene. Lată, în acest sens, o mărturie a regizorului Valeriu Moisescu, desprinsă din cartea sa *Persistenţa memoriei:* „La încheierea examenelor de sfârșit de an, după interminabile deliberări care s-au prelungit până spre miezul nopţii, comisia a considerat că trei studenţi-regizori — Pintilie, Penciulescu și Moisescu — manifestă periculoase tendinţe formaliste, antirealiste, decadente și ar fi cazul să fie zburaţi din institut". Regizoarea Sanda Manu are în cartea lui Valeriu Moisescu o intervenţie din care înţelegem ce mare „păcat" comiteau „împricinaţii": „În Institut, noi făceam o regie intensivă, nu extensivă. Sigur că exista un cuvânt rău, rău de tot. Și acel cuvânt era *formalism.* Nu trebuia să fim formali deloc, deloc, deloc. Nu se putea. Totul trebuia să fie fotografie, dar fotografii d-alea din atelierele de pe lângă gară. Unde stai frumos, zâmbești frumos, nu-ţi trece niciun gând prin cap. Te faci mireasă și te fotografiezi". Cei „vinovaţi" de formalism au fost „salvaţi", conform mărturiei regizorului Valeriu Moisescu, de profesorul George Dem Loghin, „Care a promis probabil că ne va readuce pe drumul cel bun". Cei trei au fost trecuţi în anul al patrulea, iar, „ca premiu de consolare sau ca măsură de prevedere în cazul în care rămânem pe drumuri, am fost chemaţi de George Dem Loghin, care era și regizor la Teatrul CFR Giulești, să facem figuraţie în spectacolele *Mireasa desculţă* și *Iulius Fučík,* montate de el pe această scenă, oferindu-ne, în acest fel, posibilitatea de a mai câștiga un ban pentru o ţigară, pe care, deseori, o fumam ca pe front, trecând-o din mână în mână, de la unul la altul". George Dem Loghin a fost, pe rând, șef de catedră, decan și rector la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică. A fost numit, pentru scurtă vreme, director al „Bulândrei", îndată după înlăturarea lui Liviu Ciulei. În cartea lui Andrei Șerban o *biografie,* găsim un portret caricatural al acestui om, plin de importanţa misiunii lui pe Pământ, dar care a părăsit România doar pentru a-i face pe plac unei soţii de genul *bas-bleu.* Dacă ţinem seama de mărturia lui Valeriu Moisescu, dar și faptul că același George Dem Loghin a pus bazele Studioului Casandra, vedem că dracul nu a fost atât de negru. Se poate ca omul să fi fost simptomatic pentru felul de a fi al unor activiști culturali din vremea comunismului, *Ianus bifrons.*

După absolvirea facultăţii, Radu Penciulescu a fost repartizat la Teatrul de Stat din Oradea, unde, cu puţină vreme în urmă (în 1955), luase fiinţă Secţia română, cele mai semnificative spectacole realizate acolo fiind *Ciocârlia* și *Montserrat.* Din 1964, a devenit prim-regizor și director al Teatrului Mic din București. În 1970, spectacolul său *Regele Lear de* la Naţionalul bucureștean a provocat o polemică dintre cele mai aprinse.

În volumul *Radu Penciulescu,* apărut în anul 1999, sub egida UNATC, în seria

Maeștrii teatrului românesc din veacul al XX-lea, teatrologul George Banu îi con sacră un portret, intitulat, în chip sartrian, *Auteur de să vie:* „Să-și scrie viaţa, acesta i-a fost scopul. Fără a impune nicio coerenţă ascetică, nicio dezordine sistematică. Radu, conștient, și-a scris-o". Și George Banu continuă: „Dintotdeauna, el mi-a apărut ca un *alter-ego* camusian, personaj etic indisociabil de istorie. De aceea, continuu să văd în *Vicarul* marele său spectacol-autoportret, căci niciunde nu l-am recunoscut mai mult decât în acest proces intentat neangajării în faţa barbariei și în acest elogiu în faţa rezistenţei fără perspectivă de victorie. El mă confirmă în convingerea că Radu nu încarnează o viziune morală repliată asupra lui însuși, ci apără o viziune globală. El nu întreţine încăpăţânat iluzii ideologice infirmate de istorie, fără a abandona însă intransigenţa faţă de lumea ce continuă să-i suscite mânii și repulsii: nimic nu-i e mai străin decât abandonul valorilor, decât scepticismul derivei. Radu, încă și azi rămâne omul revoltei".

Asemenea colegilor săi de generaţie, Radu Penciulescu se va manifesta și ca teoretician al teatrului. Vorbind despre interpretarea textului dramatic, regizorul avea să scrie, într-un articol publicat în *Scânteia,* la 25 septembrie 1965, că „orice interpretare înseamnă, în felul ei, o fidelitate *condiţionată"* pentru ca, ceva mai încolo, să precizeze: „E de la sine înţeles că ideea spectacolului izvorăște din tema operei lite rare. şi această filiaţie directă ne firește de arbitrar, care de altfel poate fi foarte ușor de detectat. Dar e tot atât e limpede și faptul că tema piesei nu e aceeași cu ideea spectacolului. Aceasta din urmă, întemeiată pe opere literare, exprimă interpretarea personală pe care o dă regizorul: felul cum pune el în valoare ceea ce este peren în text, *ceea ce el descoperă viu și interesant pentru contemporanii săi, pentru epoca sa".*

Într-un articol intitulat *Teatrul ca relaţie,* publicat în *România literară* din 23 mai 1972, referindu-se la spectacolul montat la Teatrul „L. Sturdza-Bulandra", Radu Penciulescu făcea o seamă de observaţii extrem de relevante pentru însușirile sale de veritabil artist creator: „În ce privește *Vicarul,* aș sublinia că piesele cele mai strict, dar și mai adânc ancorate în istorie nu se veștejesc și nu pier. Valoarea de azi nu mai stă, evident, în grefarea pe o anume situaţie istorică, ci în demascarea crudă, violentă, prin intermediul perspectivei istorice, a conjuncturalismului ridicat la rangul suprem de ordonator al actelor și atitudinilor umane. Discutăm azi — prin intermediul *Vicarului* — despre real și imediat și despre periculoasa orbire, născătoare de monștri, care înseamnă pentru omenire fetișizarea celui din urmă. Încerc deci — oricât de greu mi-ar veni — să mă revolt împotriva propriului meu narcisism: mă străduiesc să mă arăt cât mai puţin, să mă iubesc cât mai puţin ca regizor. Montez spectacole care-mi ajută să săvârșesc un act de obiectivare, printr-o cazană purificatoare, de vidare a cugetului de resturi reziduale. Poate că și unii dintre spectatori trăiesc acest proces. Căci cum altfel s-ar putea explica succesul românesc considerabil al *Vicarului,* la nouă ani de la premiera sa absolută și într-o ţară care, istoricește vorbind, nu trăiește în niciun fel problemele piesei? Publicul primește însă piesa în accepţia ei substanţială, în generalitatea ei, care e mult mai bogată decât subiectul. Eu, cel puţin, nădăjduiesc asta, lată cum văd posibil teatrul

ca instrument al unei relaţii umane de cea mai mare extensie".

În cronica publicată în nr. 3 din 1972 al revistei *Familia* (reprodusă în volumul postum *Teatru. Fragmente dintr-o istorie trăită,* Biblioteca revistei „Familia", Oradea, 2005), Dumitru Chirilă nu pierde ocazia de a reaminti detaliul deloc nesemnificativ că premiera absolută a piesei lui Hochhut a fost realizată în regia lui Erwin Piscator, teoreticianul conceptului de *teatru politic.* Dar și faptul că, ori unde a fost reprezentată, piesa a beneficiat de un imens succes de public. „Toate acestea, pentru că *Vicarul* nu se limitează la evocarea circumstanţelor în care naziștii au ucis milioane de oameni nevinovaţi, ci pune acut problema culpabilităţii celor care — din oportunism sau teamă — au refuzat să ia atitudine".

În spectacolul de la „Bulandra", evoluau, din nou, nume de primă mărime ale scenei românești: Ion Caramitru, Cornel Coman, Dorin Dron, Emmerich Schäffer, Fory Etterle, Gina Patrichi, Victor Rebengiuc, George Stilu. Decorurile erau semnate de regizorul însuși, iar costumele de Doris Jurgea.

„Spectacolul lui Radu Penciulescu — nota același Dumitru Chirilă — (lăsându-ne o parte câteva hiatusuri, câteva *ruperi,* cauzate poate și de numeroasele eliminări de text) este captivant prin incitarea la meditaţie. Între formula de spectacol agita toric și aceea de dezbatere etică, regizorul nostru a ales-o pe a doua, lucrarea sa căpătând extindere, faptul istoric devenind pretextul unui eseu pe tema responsabilităţii individului".

La rândul său, Traian Șelmaru, în cronica publicată la 21 februarie 1972 în *Informaţia Bucureștiului,* puncta: „Tragedia lui Rolf Hochhut ridică dificile probleme de transpunere scenică, în primul rând prin imposibilitatea de a reprezenta întregul material, care cuprinde… peste două sute de pagini. Versiunea Teatrului «Bulandra», selecţionată de Radu Penciulescu în colaborare cu Florin Tornea, autorul traducerii, reușește să îmbine conflictul dramatic axat pe acţiunea eroului principal cu cadrul concret-istoric. Regizoral, Penciulescu a izbutit, și prin modul cum și-a conceput scenografia, o compoziţie spectaculoasă de anvergură, ce depășește factura unei reprezentaţii teatrale obișnuite, situându-se la înălţimea unei dezbateri politico-filosofice cu adânci semnificaţii morale. El a solicitat interpreţilor principali un autentic sentiment de participare, care le-a potenţat în așa grad valenţele artistice, comuniunea cu sala, încât spectatorii se simt tot timpul implicaţi în acţiune. Chiar faptul că, la final, actorii nu ies la aplauze, demonstrează că Penciulescu a urmărit să sublinieze că acesta nu e un spectacol, ci viaţă, viaţă adevărată. De aici și tulburătorul sentiment de gravitate cu care pleci, urmărit multă vreme de conștiinţa răspunderii fiecăruia pentru destinul omenirii". Se poate să fie vorba în acest refuz al saluturilor de final și un reflex al avangardei teatrale din anii '60, marcată de teatrul oriental, unde actorul *nu mai revine.* Scrie George Banu în cartea sa *Dincolo de rol sau Actorul nesupus (ed. cit.):* „Sub influenţa asiatică, precum și în numele punerii în discuţie a teatrului ca act fictiv, avangardele anilor '60 au renunţat la ritualul revenirii actorilor la aplauze, așa cum se întâmplă în Japonia. Intenţia era aceea de a nu mai disocia teatrul de viaţă, de a le percepe, desigur, ca diferite, dar în continuitate; evenimentul scenic nu se lăsa anulat de

întoarcerea actorilor".

Radu Popescu obiecta și el, asemenea lui Dumitru Chirilă, că în montare se insinuează o seamă de inegalităţi și „goluri de aer", adică „trecerea bruscă de la momentele excelente (binecuvântarea papală sau intrarea în lagăr) la momente foarte mediocre, dacă nu chiar dezastruoase (scena clubului-popicărie). Pe cât a fost scurtat textul, spectacolul pare încă lung și mai poate fi strâns și chiar scurtat". Totuși, în cronica apărută în *România liberă* din 23 februarie 1972, Radu Popescu afirmă că „spectacolul lui Radu Penciulescu e… bun, în măsura în care are o evidentă intenţie dinamică și agitatorică". După părerea lui Radu Popescu, „Totul, sau maximum, se realizează prin interpreţi a căror sarcină crește, dar se și îmbogăţește prin faptul de a încarna personaje reale, de a fi istorie vie".

În *Vicarul,* Gina Patrichi a avut un rol episodic, dar a cărui realizare a fost remarcată de toţi cronicarii și criticii.

Întrebată de un reporter de la *Contemporanul* despre ceea ce va fi viitoarea ei premieră, Gina Patrichi va răspunde, în ediţia din 4 februarie a revistei, că „e vorba despre *Vicarul,* scrisă de dramaturgul german Rolf Hochhut, în regia lui Radu Penciulescu. Apar într-unul din acele mici roluri (Giulia Lucani) foarte interesante, care ar putea să însumeze o seamă de experienţe pe care le-am dorit și avut".

8. Bilanţ de etapă

În seara zilei de 23 septembrie 1972, pe scena Teatrului „L. Sturdza-Bulandra", avea loc premiera spectacolului cu piesa *Revizorul de* N.V. Gogol, a cărui regie era semnată de Lucian Pintilie, iar scenografia le aparţinea lui Paul Bortnovski, Mirunei și lui Radu Boruzescu. Din distribuţie, făceau parte actorii Toma Caragiu, Tamara Buciuceanu, Virgil Ogășanu, Mariana Mihuţ, Octavian Cotescu, Nicolae Wolez, Mircea Diaconu, Mihai Pălădescu.

Cu ceva mai mult de un an înainte, la 6 iulie 1971, Comitetul Executiv al Comitetului Central al P.C.R. adopta *Programul de măsuri pentru îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice de educare marxist-leninistă a membrilor de partid,* care cuprindea și o directivă, a douăsprezecea, ce suna în felul următor: „În orien tarea repertoriilor instituţiilor de spectacole, teatru, operă, balet, estradă, se va pune accent pe promovarea creaţiei originale cu caracter militant, revoluţionar. Se va da, de asemenea, extensiune lucrărilor valoroase din creaţia artistică actuală a ţărilor socialiste; se va asigura o selecţie mai riguroasă a lucrărilor din repertoriul clasic și contemporan internaţional. […] Comitetele judeţene și municipale de partid răspund de *orientarea justă (subl. n., M. M.)* a repertoriilor instituţiilor artistice profe sioniste de spectacole, precum și ale caselor de cultură și căminelor culturale".

Încă înainte de apariţia acestor „documente programatice", cunoscute sub numele de cod „Tezele din iulie", teatrul condus de Liviu Ciulei avusese de făcut faţă seismului reprezentat de interzicerea spectacolului cu piesa *Gluga pe ochi* de Iosif Naghiu în regia lui Valeriu Moisescu, a cărui premieră avusese loc la 17 noiembrie 1970 și care se jucase aproape fără niciun fel de problemă, vreme de o

stagiune întreagă. Dar la una dintre reprezentaţiile din luna iunie a anului 1971 a luat parte și tânărul „ideolog-șef" Dumitru Popescu, care a dispus suspendarea imediată a spectacolului. La 22 iunie 1971, cotidianul *Scânteia* publica, sub semnătura lui Nicolae Dragoș, un text fundamentalist, ce califica prezenţa pe afiș a unui atare spectacol drept o „gafă jenantă a conducerii Teatrului «Bulandra»", edictând că ea „Trebuie să constituie prilejul unei analize atente, al unei discuţii responsabile asupra rolului funcţiilor teatrului în societatea noastră socialistă". Discuţia a survenit la 23 Iulie 1971, deci după apariţia „Tezelor", la Consfătuirea pe ţară a oamenilor de teatru, prin *Referatul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă,* care îl confirma pe Nicolae Dragoș și îi întărea verdictul. „Faptul că această piesă a ajuns pe scenă și a fost jucată în această formă dovedește grave lacune în orientarea ideologică și exigenţa ideologică a conducerii Teatrului L.S. [turdza-] Bulandra, ca și în orientarea ideologică a regi zorului care a montat-o și care a accentuat în spectacol confuziile, cu contribuţia actorilor". Exact ca în anii '50, când se stabileau vinovatul și cei care „i s-au alăturat".

Lucrurile aveau să capete dimensiuni mult mai dramatice după premiera *Revizorului,* în toamna anului 1972. Istoria interzicerii spectacolului e, încă, destul de încurcată. Se pare că a fost mai curând vorba despre ceea ce Liviu Ciulei a numit, fără să dorească vreodată să ofere prea multe detalii, *la querelle des chefs.* Adică gelozia unor activiști mai mari sau mai mici, mai noi ori mai vechi, precum Leonte Răutu, Miron Constantinescu, Gheorghe Pană sau Cornel Burtică, pe ascensiunea și pe poziţiile tot mai privilegiate de care avea parte Dumitru Popescu. S-a lansat „legenda" că la mijloc ar fi fost vorba despre o „intervenţie" a Ambasadei U.R.S.S. la București, legendă pe care o neagă toţi cei ce au fost în mijlocul evenimentelor (cf. Ileana Popovici, *Procesele dictaturii în teatru. Pe rol* Revizorul *la Teatrul „Bulandra",* în *Teatrul azi,* nr. 1 din 1990). Cert e că, la 30 septembrie 1972, *Scânteia* publica următorul text; „Din partea Consiliului Culturii și Educaţiei Socialiste. Un mare număr de spectatori s-au adresat Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, exprimându-și protestul și nemulţumirea faţă de modul cum a fost pusă în scenă, la Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra», piesa *Revizorul* de N.V. Gogol. Montarea și adaptarea piesei denaturează opera marelui dramaturg, atitudine incompatibilă cu rolul teatrului românesc — tribună a prezentării autentice a valori lor culturii naţionale și internaţionale. Biroul Consiliului Culturii și Educaţiei Socialiste a hotărât suspendarea spectacolului și interzicerea de a fi reprezentat pe vreo altă scenă din ţară într-o asemenea adaptare și va lua măsuri pentru ca astfel de manifestări să nu mai aibă loc în viaţa culturală a României". Printre măsuri, s-au numărat demiterea lui Liviu Ciulei și a lui Maxim Crișan din posturile de director, respectiv director adjunct, și înlocuirea lui Toma Caragiu din funcţia de secretar al BOB de la Teatrul „Bulandra".

Se punea astfel capăt perioadei celei mai fertile din istoria teatrului, moment care a avut repercusiuni serioase pentru cariera fiecăruia dintre artiștii ce au cunoscut afir marea și gloria în timpul directoratului unui mare regizor și pedagog: Liviu Ciulei.

De la venirea Ginei Patrichi în Teatrul „Bulandra", mai întâi în calitate de colaboratoare, apoi ca actriţă angajată, aşadar de la începutul stagiunii 1963 — 1964 și până la premiera cu *Revizorul,* respectiva instituţie de spectacole a avut, în conformitate cu *Monografia* citată deja, șaizeci și cinci de premiere. Gina Patrichi a jucat în treisprezece dintre ele. A deţinut roluri principale ori secundare, chiar episodice, în spectacole montate de Valeriu Moisescu (două), Liviu Ciulei (două); Crin Teodorescu (două); Lucian Pintilie (unul), Radu Penciulescu (unul) Andrei Șerban (unul), Emil Mândrie (două), Ion Cojar (unul), Andrei Blaier (unul). În piese de Sebastian, Saroyan, Shakespeare, Osborne, Delavrancea, Ionesco, Teodor Mazilu, Peter Shaffer, Feydeau. A crezut în rolul regizorului, uneori intrând în dispute colegiale cu acei actori ce doreau mai multă libertate. Nu a făcut parte însă niciodată din categoria actorilor executanţi. Ci dintre cei cu adevărat creatori. „Nu există actor mare fără o temă mare. Această temă te conduce și te obligă să faci salturi, pentru care uneori nu ai destul suflu — suflu, nu suflet, că suflet ai pentru toate. N-ai destul suflu pentru că n-ai exersat tu destul ca să ajungi acolo sus, pe înălţimile acelea… E greu să ajungi la Shakespeare, e greu să ajungi la Ibsen, e tare greu. Dar și când ai ajuns, ai impresia că ești chiar el. Că ești Shakespeare, că ești Ibsen. Și atunci ţi se plătește totul", nota undeva actriţa.

Probabil că a învăţat toate acestea din marea experienţă dobândită alături de marii regizori cu care a lucrat de îndată ce a venit la Teatrul „Bulandra". Acești regi zori au deprins-o pe Gina Patrichi cu o lecţie esenţială, de care ea va ţine cont și mai departe în carieră, o carieră care-i va rezerva șansa unor mari succese în continuare. Lecţia aceasta sună în felul următor: nu trebuie să te mulţumești doar cu faptul că ești un actor bun, trebuie să faci astfel, încât să fii *un actor mare.* Pentru a fi un *actor mare,* scrie Robert Cohen în cartea sa *Puterea interpretării scenice* (Casa Cărţii de Știinţă, Cluj, 2007), nu e obligatoriu să fii un *star* ori să joci numai roluri principale. Actorii mari sunt cei ce au darul de a face să se trezească emoţii, „să ştii muleze intelectul și chiar fiziologia publicului, a actorilor care joacă alături de ei și a regizorilor care îi îndrumă. Ei fac publicul să îşi dorească să-i vadă din nou și pe regizori să-și dorească să-i distribuie din nou, sau să-i fure de la alţi regizori".

Chiar și după ce nu va mai fi director, Liviu Ciulei o va distribui pe Gina Patrichi în două dintre marile lui spectacole: *Elisabeta I* de Paul Foster și *Azilul de noapte* de Gorki. „Acești actori au capacitatea de a ţine treaz interesul, de a tulbura, de a ului, de a sati sface și de a inspira. Ei sunt bărbaţi și femei înzestraţi cu calităţi multiple; pe oricine veţi întreba, vă va răspunde că sunt, pur și simplu, *Marr,* scrie mai departe Robert Cohen.

Această calitate a dobândit-o Gina Patrichi în rolurile jucate pe scena Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra" în timpul directoratului lui Liviu Ciulei. Mare va fi Gina Patrichi și mai departe. La „Bulandra", teatru căruia i-a rămas fidelă până la sfârșitul vieţii, jucând chiar și atunci când boala i-ar fi interzis să fie pe scenă. Mare s-a arătat Gina Patrichi la Teatrul Naţional din Cluj, unde va juca în *Antoniu și Cleopatra,* spectacol care înseamnă adevărata ei întâlnire cu dramaturgia

shakespeariană.

Gina Patrichi a resimţit dureros marea nedreptate ce i se făcea lui Liviu Ciulei. A strâns din dinţi, asemenea altor colegi de-ai săi, și a mers mai departe. Continuând să fie o actriţă *mare.*

IV. Actriţă la Teatrul „Bulandra" (2)

1. Artă și negociere

„Perioada Teatrului «Bulandra» sub conducerea lui Liviu Ciulei — scrie Marian Popescu în cartea sa *Scenele teatrului românesc (ed. cit.)* — rămâne în istoria teatrului românesc drept una de excepţie. Magiei personalităţii unui mare regizor, care a dat actului de creaţie în teatru un carat rar, iar misiunii *pedagogice* în linia umanului o strălucire excepţională, i s-au aliat — a fost noroc? a fost o întâmplare? – actori extrem de înzestraţi ai teatrului românesc". Actriţa Luminiţa Gheorghiu, venită la „Bulandra" după înlocuirea lui Liviu Ciulei de la conducerea Teatrului căruia îi crease o nedezminţită identitate, confirmă cele scrise de criticul menţionat, în mărturia publicată în deja citata *Monografie* a Teatrului. „Cred că Teatrul «Bulandra» este visul oricărui actor. Când te imaginezi jucând, cred că «Bulandra» este singurul loc pe care ţi-l poţi dori; este locul unde continui să înveţi în fiecare spectacol pe care-l faci".

„«Bulandra» — continuă Marian Popescu — devenise o Meca a Teatrului în România. Poate nicio altă instituţie teatrală nu reușise în acea perioadă să sintetizeze la modul superlativ, la noi, un tip de *fanatism pozitiv* în ordinea creaţiei. Reţinând și numai acest lucru, care a însemnat enorm pentru spectatorii Teatrului și mediul cultural românesc, Teatrul «Bulandra» a creat *un stil și a marcat decisiv* o *epocă a teatrului românesc*". Altfel spus, Liviu Ciulei izbutise să traseze instituţiei pe care o conducea ceea ce se cheamă *un profil.*

În anul 1958, revista *Contemporanul* iniţiase o amplă dezbatere asupra conceptului *profilul unui teatru.* Una dintre cele mai consistente intervenţii îi aparţinuse regizorului Radu Stanca. Nu mi se pare deloc inutil să citez un amplu fragment din intervenţia în cauză, tocmai datorită faptului că o seamă dintre aserţiunile lui Radu Stanca acoperă esenţa *lucrării directoriale* a lui Liviu Ciulei. „Ce înseamnă că un teatru și-a găsit profilul? în primul un rând, un teatru care se poate *recunoaşte.* Acest fenomen al recunoașterii este, în artă, destul de frecvent. Cine nu recunoaşte, dintr-o multitudine de piese muzicale, pe Mozart sau Chopin? Cine nu aude, de îndată, dintr-o devălmășie poetică, glasul lui Eminescu? Numai că, pe când în artele care au la bază un singur creator, cum ar fi muzica, poezia sau pictura, *profilul* e un fapt structural ce se dobân dește ușor, de la sine, în teatru — artă complexă, creată de mai multe individualităţi la un loc — acest *profil* nu se naște firesc, odată cu actul creaţiei, ci trebuie căutat cu trudă și printr-un acord conștient al tuturor celor ce participă la această creaţie. În artele individuale,

creatorul se exprimă *pe sine* și însuși acest fapt dă *profil* operei. Iar aceasta, una singură, reflectă ca o oglindă un singur chip".

„În teatru — continuă Radu Stanca —, acordul este mult mai greu de realizat. Și ceea ce în artele individuale decurge nemijlocit din însăși natura lucrurilor, aici devine un ţel colectiv propus în mod raţional și a cărei atingere necesită o muncă neobișnuită. Când mai mulţi creatori îşi propun în teatru *un profil* comun, e ca și când mai mulţi indivizi s-ar hotărî să se privească toţi deodată într-o singură oglindă, ca să vadă în ea — în locul tuturor feţelor lor — un singur chip. În primul moment, așa ceva pare cu neputinţă, și totuși istoria teatrului universal se mân drește, la intervale diferite, cu teatre ce s-au impus ca un tot unitar, lesne de recunoscut. Asemenea teatre îşi au locul bine statornicit în panorama mișcării drama tice și îi reprezintă, întocmai ca niște figuri artistice cu identitate precisă, adevărate personalităţi de artă" (apud Valentin Silvestru, *Jurnal de drum al unui critic teatral*, vol. L Editura Meridiane, București, 1992).

În stabilirea acestui *profil* pentru Teatrul „L. Sturdza-Bulandra", rezultat al „Spiritului de echipă" despre care vorbea Liviu Ciulei în discursul de instalare ca director, rolul decisiv, alături de regizorul-director, îi revenise regizorului Lucian Pintilie. Marea întrebare ce îi măcina pe actorii Teatrului era dacă, după momentul *Revizorului,* celor doi *constructori* li se va mai permite să monteze în respectiva instituţie.

Liviu Ciulei va mai regiza o seamă de spectacole, dintre care cea mai consis tentă parte au continuat să fie exemplare. Acestea au fost *Elisabeta I* de Paul Foster (premiera la 22 mai 1974), *Azilul de noapte* de Maxim Gorki (data premie rei, 20 aprilie 1975), *Lungul drum al zilei către noapte* de Eugene O'Neill (prima ridicare de cortină a avut loc la 10 ianuarie 1976, iar apoi a survenit o reluare, a cărei premieră a avut loc la data de 18 decembrie 1979), *Pescărușul* de Anton Pavlovici Cehov (data premierei, 6 iulie 1977), *Furtuna* de William Shakespeare (cu premiera la 30 decembrie 1978), O *scrisoare pierdută* de Ion Luca Caragiale (premiera: 9 februarie 1979) și *Gin Rummy* de Donald Coburn (data premierei: 6 februarie 1980). Și tot lui Liviu Ciulei avea să i se ceară ca în stagiunea imediat următoare momentului destituirii din fruntea Teatrului să monteze, împreună cu Petre Popescu, piesa lui Titus Popovici, *Puterea și Adevărul,* un text ce avea un mesaj foarte clar din perspectiva politicii duplicitare a conducerii superioare de partid de recunoaştere a greșelilor trecute, comise *doar* în perioada dejistă, dar care era, de asemenea, parte a reprezentărilor mitice ale „Conducătorului", reprezentări despre care vorbește Adrian Cioroianu în cartea sa *Ce Ceaușescu qui hanţe les Roumains. Le mythe, les representations et le culte du Dirigeant dans la Roumanie contemporaine* (Editions „Curtea Veche" et L'Agence Universitaire de la Francophonie, București, 2004).

După cum arată Ioan Stanomir în capitolul intitulat chiar „Puterea și Adevărul". din cartea *Explorări în comunismul românesc* (carte scrisă în colaborare cu Paul Cernat, Ion Manolescu și Angelo Mitchievici, vol. I, Editura Polirom, Iaşi, 2004), „vor satilitatea lui Titus Popovici îl plasează, la 1972 — 1973, într-o poziţie privilegiată",

iar „scriitorul deschidea o ușă întredeschisă de partid". De fapt, „faţă de rigiditatea anilor '50, *Puterea și Adevărul* face figură aparte — timpul a sosit pentru a-l seduce pe spectator cu o variantă mai elaborată a pieselor de partid". Piesa lui Titus Popovici avea, în opinia lui Ioan Stanomir, „calităţile unei opere de succes și deschide o serie istorică, în care sunt identificabile nume infinit mai ilustre". Liviu Ciulei a avut știinţa de a valorifica scenic premisele textului, iar spectacolul, evident, unul de serviciu și unul al penitenţei impuse, a avut parte de o bună primire din partea publicului.

În schimb, decizia de interdicţie pe care o primise Lucian Pintilie cu ocazia celebrei ședinţe din 1972 va rămâne irevocabilă, regizorul nemaimontând nicio dată teatru pe vreo scenă din România. Se pare că, înainte de ședinţa cu pricina, Lucian Pintilie a fost convocat de „foruri" spre a i se comunica o serie întreagă, interminabilă, de modificări pe care va trebui să le facă în spectacol, dacă dorește ca acesta să se mai joace. Modificările erau atât de grosolane, de in dispreţul respectului datorat unui creator autentic, încât refuzul directorului a fost categoric.

Preţul plătit de acesta a fost pe măsura îndrăznelii de a înfrunta partidul. Succesele înregistrate pe scenele din Europa au fost contra punctate de lupta pe care Lucian Pintilie o va duce cu cenzura din ţară pentru a putea să facă film.

Până în 1989, au montat pe cele două scene ale Teatrului „L. Sturdza Bulandra" regizori importanţi, unii emblematici pentru teatrul românesc, precum Valeriu Moisescu, Sanda Manu, Cătălina Buzoianu. Alexandru Tocilescu, Ioan Taub, Dan Micu, Mircea Marin, Nicolae Scarlat, Tudor Mărăscu, Mihai Măniuţiu, Gábor Tompa, Cornel Todea, Mircea Cornișteanu, Alexa Visarion, Cristian Hadjiculea, coregrafa Miriam Răducanu, ori actori cu apetenţă pentru regie, asemenea lui Ion Caramitru, Florian Pittiș, Virgil Ogășanu, Mihai Mălaimare.

Spiritul lui Liviu Ciulei a fost o continuă prezenţă, așa cum mărturisește Alexandru Tocilescu în articolul său intitulat „Vârful piramidei", publicat în *Monografia teatrului:* „Sigur că la început auzeam mereu un lucru: «Domnul Ciulei aici ar fi făcut așa, domnul Ciulei ar fi zis așa» — și pe mine, care eram destul de orgolios, chestiunea mă irita. Și această *fantomă* a domnului Ciulei, care era prezentă la repetiţii, mă deranja. După o vreme, am înţeles însă că această *fantomă* este, de fapt, una benefică; ea mă învăţa cum trebuie lucrat, în ce fel trebuie exis tat în acest teatru, în ce fel trebuie abordat un spectacol, care sunt caracteristicile unui spectacol de tip Teatrul «Bulandra». Și, cu timpul, am înţeles că această *fantomă,* de fapt, mă proteja și mă îndruma într-o direcţie care era a teatrului, în primul rând, și pe care, dacă nu m-aș fi înscris, aș fi fost azvârlit de o ciudată forţă centrifugă și nu aș fi putut face corp comun cu acest colectiv, așa cum mă mân dresc în acest moment. Există un fel de spirit al teatrului, care este, alături de spiritul doamnei Bulandra, al domnului Ciulei, al marilor actori care au trăit și au murit pentru acest teatru: Octavian Cotescu, *Gina Patrichi (subl. n., M. M.),* un spirit al oamenilor care au însemnat ceva în acest teatru. Acest spirit te conduce, nu te lasă să fii vulgar, să fii stupid, să fii banal, te obligă la o permanentă solicitare a eului tău, a intelectului, a culturii, te obligă să nu uiţi să te cultivi în permanenţă, să cauţi

să fii autentic, cinstit și drept”.

Pentru conservarea spiritului despre care vorbește Alexandru Tocilescu, Teatrul „Bulandra”, avea nevoie, pe lângă redutabila sa echipă de regizori, actori, scenografi, și — de ce nu? – secretari literari (să-i amintim aici pe Lia Crișan, Tudor Steriade, Magdalena Boiangiu, Luminiţa Varlam), și de directori care, pe lângă viziune artistică, să aibă îndemânarea de a negocia cu o cenzură tot mai încrâncenată, mai dornică să pustiască.

Îndată după îndepărtarea lui Liviu Ciulei, direcţiunea Teatrului „L. Sturdza Bulandra” a fost încredinţată, pentru o scurtă perioadă, profesorului și regizorului George Dem Loghin (1 noiembrie 1972 — 6 martie 1973), rămas om de încredere al regimului comunist, până la surprinzătoarea sa plecare din ţară. Apoi, fotoliul directo nal a fost preluat de teatrologul Emil Riman (aprilie 1973 februarie 1979), îndepărtat de la direcţie pentru un pretins scandal de moravuri. Actorul Ion Besoiu a condus Teatrul „Bulandra” în cea mai dificilă parte a existenţei lui (1979-decembrie 1989), atunci când instituţia a trebuit să facă faţă nu doar atacurilor de fiecare zi ale cenzurii și ideologiei de partid, ci și celor instrumentalizate de Dinu Săraru, care, instalat director la Teatrul Mic în cursul stagiunii 1976 — 1977, nutrea dorinţa de a impune cu orice preţ, chiar și cu mijloace neortodoxe, supremaţia instituţiei pe care o dirija.

Teatrul „Bulandra” a fost nevoit să facă o seamă de concesii, concretizate în introducerea în repertoriu a unor piese „pe linie” ori istorice — sau, mai corect spus, specifice „istoriei de parastas” (sintagma îi aparţine lui Vlad Georgescu). Amintesc dintre acestea câteva: *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici (premiera: 11 iunie 1973), *Trei generaţii* de Lucia Demetrius (premiera: 12 noiembrie 1974), *Gustul parvenirii de* Paul Everac (premiera: 26 iunie 1983), *Passacaglia* de Titus Popovici (premiera: 9 august 1984), *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă (premiera: 8 noiembrie 1986), *întâlnire la metrou* de Eugenia Busuioceanu (premiera: 22 aprilie 1987), *Privind în jur cu ochi fără lumină* de Radu F. Alexandru (premiera: 9 decembrie 1989), în marea lor majoritate montate de Petre Popescu, o mediocritate regizorală care-și asigura astfel menţinerea în respectivul teatru.

Teatrul a avut de suportat deopotrivă șicanele vizionărilor multiple. După mărturia lui Ion Besoiu, pentru ca spectacolul cu piesa *Interviu* de Ecaterina Oproiu să vadă luminile rampei, a fost nevoie de șaptesprezece astfel de vizionări, în vreme ce *Răceala* de Marin Sorescu a avut parte de nouăsprezece vizionări.

După plecarea lui Liviu Ciulei de la cârma Teatrului „Bulandra", actriţa Gina Patrichi a jucat semnificativ mai puţin. A avut însă parte de roluri importante (repet: nu suficiente prin raportare la talentul ei, la vastele ei posibilităţi interpretative), tot atâtea succese, despre care voi încerca să dau seama în rândurile următoare. Interesant e că actriţa a fost ferită de obligaţia de a juca în spectacole pe texte fără valoare. Singura excepţie a fost montarea cu *Io, Mircea Voievod* regizată de Alexandru Tocilescu. Legenda spune că regizorul a condiţionat acceptarea sarcinii de a înscena acest spectacol de comandă de dreptul de a alcătui o distribuţie for mată numai din nume mari. Dorinţa i-a fost îndeplinită, iar actori, regizori și scenograf (Sever Frenţiu) au făcut ca publicul să aibă parte de un spectacol bun.

2. Un spectacol de actori: *Anunţul la „Mica publicitate".*

Un lingvist și un om de cultură de talia lui Sorin Stati scria în revista *Contemporanul,* la puţină vreme de la premiera spectacolului cu piesa *Anunţ la „Mica publicitate"* de Natalia Ginsburg (12 ianuarie 1973), următorul îndemn: „Duceţi-vă să vedeţi *Anunţul la «Mica publicitate»* pentru Gina Patrichi care, în cele patruzeci de minute ale monologului din actul întâi, scoate o piesă de mare virtuozitate".

Regia spectacolului era semnată de Sanda Manu, scenografia de Dan Jitianu, iar în distribuţie, alături de Gina Patrichi, figurau numele altor doi actori de primă mână ai Teatrului „Bulandra": Irina Petrescu și Ion Besoiu. Textul piesei nu a fost de natură să entuziasmeze comentatorii de specialitate. Se pare însă că realizarea scenică a fost net superioară partiturii, astfel explicându-se succesul de care s-a bucurat spectacolul.

La 27 ianuarie 1973, în revista *Luceafărul* apărea o cronică semnată de Ovidiu Constantinescu, ce începea în felul următor: „Nu știu pentru cine va fi scris Natalia Ginsburg acest anunţ într-adevăr de «mică publicitate» (prezentat de Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra» în sala de la Grădina Icoanei) — cam debil ca intensitate dramatică și cu un psihologism de roman-foileton pentru uzul romane lor feminine dar este de presupus că l-a scris cu intenţia de a furniza unei actriţe de vază pretextul literar convenabil pentru un recital actoricesc, dovadă monologul din primul tablou (cel la care se referea Sorin Stati — *nota n., M.M.),* a cărui durată o egalează pe aceea a faimoasei cândva *Voci umane* de Jean Cocteau. Jucată la Paris acum câţiva ani sub titlul *Tereza,* la Teatrul 347, cu Suzanne Flon în rolul titular, piesa i-a adus interpretei un premiu de creaţie, dar n-a ţinut afișul decât un timp foarte scurt. E ceva desuet în *Anunţul* Nataliei Ginsburg, ceva ce ne întoarce cu multe decenii în urmă, la drama burgheză de la începutul secolului, ba chiar și mai în urmă, la *îndrăgostita* lui Porto-Riche, și, totodată, un fel de palpitantă

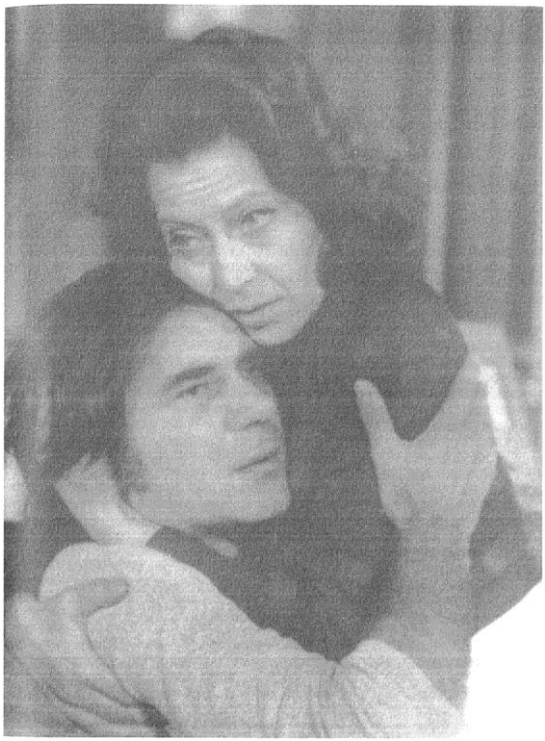
mediocritate la nivelul faptului divers jurnalistic și al cronicii judiciare”.

Cu Irina Petrescu în *Anunţ la mica publicitate* de Natalia Ginsburg

Mai departe, Ovidiu Constantinescu observa că „eroii nu sunt nici prea atrăgători: o femeie în pragul maturităţii — Tereza —, haotică și inutilă, incapabilă de o muncă susţinută, fată bună altminteri, fără pretenţii și fără ambiţii, vegetând într-un fel de somnolenţă larvară în universul ei mărginit și nebulos, ce gravitează în jurul unei idei fixe, a unui sentiment unic, așteptarea omului iubit, pe care e de ajuns să-l vadă apărând când, după îndelungate eclipse, catadicsește, în fine, să se arate, pentru a-l bombarda cu vindicative imputări și sarcasme, un bărbat — Lorenzo — nu tocmai tânăr, dar cu un farmec atât de irezistibil (direcţia de scenă a socotit că rolul îi vine ca o mănușă lui Ion Besoiu), încât și Tereza, și Elena se îndrăgostesc fulgerător de el, băiat de bani gata, neconformist și boem din snobism, diletant în toate, în modul său de viaţă, ca și în preocupări, deși aflăm că ar fi scris un studiu despre atom (foarte apreciat de un prieten… compozitor), de fapt tot atât de puţin ancorat în realitate ca și Tereza, în sfârșit, o tânără studentă — Elena dotată cu toate calităţile din lume, harnică, studioasă, gospodină, docilă, îndatoritoare, dar fundamental egoistă”.

În cronica din *România literară* nr. 3 din 1973, Marius Robescu socotește piesa

Nataliei Ginsburg „o melodramă", grăbindu-se să precizeze că respectivul calificativ nu este un semn al „dispreţului său suveran". De fapt, nuanţează comentatorul, „între speciile înrudite, melodrama este poate cea mai *teatrală,* prin chipul decis și simplu în care provoacă emoţie. Ne găsim însă, de data aceasta, în faţa unui exemplar al ei nu tocmai obișnuit: acţiunea dramatică propriu-zisă începe după ce substanţa piesei s-a epuizat. În prima parte, într-un lung monolog, arareori întrerupt, aflăm totul despre personaje. Urmează ceea ce urmează, care putea fi și altfel și care n-are alt scop decât posibilitatea reprezentării. Menţionăm, cu acest prilej, că autoarea s-a intuit perfect pe sine, scriind undeva că singură povestirea corespunde integral structurii sale scriitoricești. Și în piesa noastră, interesantă este cu adevărat doar povestirea. Obosită de așteptarea fără capăt a soţului ei, neurastenizată. O femeie caută pe cineva să-i îndulcească singurătatea. Anunţului la «Mica publicitate» îi răspunde o tânără și suavă studentă, Tereza i se destăinuise ei, așa cum într-un roman un personaj se destăinuie unui partener imaginar. Spectatorul îi cunoaşte astfel viaţa, înrobită unei singure pasiuni, în alte privinţe confuză și nesemnificativă.



Cu Ion Besoiu în *Anunţ la mica publicitate* de Natalia Ginsburg

Cunoaşte drama unei patimi absolute, nutrite îndeobște de oameni pe care lumea îi turmentează și-i face să se simtă străini. Pentru Tereza, tocmai iubirea absurdă faţă de Lorenzo are sens, în timp ce, de când se știe, tot restul vieţii i s-a părut absurd — copilăria, rudele, munca". Vorbind despre final, Marius Robescu socotește că în el superficială nu e crima (Tereza o ucide pe Elena — *nota n., M. M.)*; Tereza „Omoară în Elena posibilitatea de a ieși în lume, pe care e într-adevăr geloasă", ci „amorul *coup de foudre* între tânăra studentă și Lorenzo. De altfel, odată cu apariţia acestuia din urmă, piesa nu mai comunică decât fapte mai mult sau mai puţin banale, ori (ciudat!) plauzibile. Singura consecvenţă, repet, mi s-a părut gestul ultim al Terezei, care încheie desenul unui personaj memorabil. Victimă a societăţii în care există fără îndoială acest personaj, dar victimă subtilă în genul *Străinului* lui Camus".

În cronica apărută la 20 ianuarie 1973 în *Informaţia Bucureștiului,* Miruna Ionescu mărturisește deschis: „Nu, nu știu încă ce a vrut să spună Natalia Ginsburg în piesa în discuţie. Cert este că, influenţată de mai toate numele din istoria teatrului contemporan, de mai toate temele literaturii dramatice occidentale la ordinea zilei, luând din fiecare câte ceva, nu a reușit să facă mai nimic. Cu o ușurinţă remarcabilă în mânuirea frazei, cu cuvinte frumoase și adeseori subtile, nu a putut înlocui lipsa unui subiect și a unui predicat necesare dramei".

Nici alţi critici ori cronicari n-au apreciat textul. În *Contemporanul* din 19 ianuarie, A. B. (Aurel Bădescu — *nota n., M. M.)* o califică drept „o piesă dintre cele mai stânjenitoare" și „un moment de slăbiciune" în cariera scriitoarei.

După cum spuneam, spectacolul montat de Sanda Manu a fost apreciat una nim drept unul net superior textului. „Regizoarea Sanda Manu — scria Ovidiu Constantinescu — a realizat un spectacol aerisit, agreabil, fără asperităţi, cu detalii just marcate". „În ciuda defectelor de dramaturgie pe care le-am numit — constată Marius Robescu — spectacolul Teatrului «Bulandra» este, până acum, unul dintre cele mai bune ale stagiunii".

Toţi comentatorii au apreciat performanţele actoricești, mai cu seamă pe cea a Ginei Patrichi: „Dacă n-ar fi fost decât un dar pentru Gina Patrichi, această mare actriţă, alegerea piesei încă s-ar fi dovedit fericită. Primul act, cel mai sărac în acţiune și totuși cel mai tensionat, merită îndeosebi remarcat. Nicio notă falsă nu s-a strecurat între cele două partenere, și, dacă asupra jocului Ginei Patrichi orice insistenţă e de prisos, îmi fac datoria, spunând că Irina Petrescu a însoţit-o admirabil". (Marius Robescu)

„Gina Patrichi — scria Ovidiu Constantinescu — este o interpretă care-și gândește şi-şi compune cu grijă personajul; puţin crispată și artificială în timpul monologului ale cărui virtuţi nu le-a exploatat suficient, a avut momente foarte bune în tabloul doi și a jucat excelent scena finală".

În cronica publicată la 10 februarie 1973 în cotidianul *Scânteia,* sub semnă tura lui Valeriu Râpeanu, citim: „Piesa e, în fond, un recital actoricesc, și greul spectacolului cade asupra actriţei ce interpretează rolul Terezei. La noi, Gina

Patrichi. Rolul a fost tălmăcit într-o creaţie memorabilă, actriţa beneficiind de o îndrumare judicioasă și subtilă din partea regizoarei Sanda Manu. Ceea ce ni s-a părut cu deosebire remarcabil e faptul că Tereza ne apare în versiunea românească nu ca o femeie peste care anii au trecut ușor, ci ca eroina unei drame de ale cărei dimensiuni îşi dă seama. Nu-i o femeie lipsită de inteligenţă. Pare ea însăși uimită de degringolada în care se zbate fără ieșire. Nu numai o dată e caus tică și simţim cum merge la rădăcina răului, deși răul din jurul ei i-a ucis sufletul — mai întâi, dându-i speranţe și iluzii și, mai apoi, retezându-i orice posibilitate de ași depăși condiţia. Regizoarea Sanda Manu și Gina Patrichi nu au compus spectacolul și rolul din perspectiva lamentării unei femei abandonate sau a unui triunghi conjugal, ci a căutării torturante, în care luciditatea cea mai nemiloasă se însoţește cu iluzia cea mai copilăroasă. Se poate spune în mod categoric că spectacolul confirmă în chip major talentul unei actriţe: Gina Patrichi".

Și cronica publicată în nr. 3 din 1973 al revistei *Teatrul,* cronică scrisă de Valeria Ducea, laudă evoluţia Ginei Patrichi. „Sensibilitatea feminină și tainicele meandre ale sentimentului de dragoste se oferă Nataliei Ginsburg cu o forţă expresivă ce depășește meșteșugul scriitoricesc. Acesta a fost, cred și argumentul care a stat la baza opţiunii regizoarei Sanda Manu și a interpretei principale, Gina Patrichi.

Gina Patrichi — continuă Valeria Ducea — a considerat, evident, această partitură un admirabil exerciţiu de sondare a psihologiei umane, diversă și contradictorie și a jucat pe această coordonată cu tot sufletul, cu toată fiinţa sa. Pe un pretext dramatic prin excelenţă minor, ea a realizat un mare recitai. Un recital care o recomandă, încă odată, ca pe o actriţă de excepţie, pe deplin autorizată să atace marile roluri feminine ale repertoriului naţional și universal. Sigur, strălucit, viu, pe muchie de cuţit între tragic și comic, jocul Ginei Patrichi a salvat eroina Nataliei Ginsburg de la posibila alunecare în penibil și vulgar, în melodramă siropoasă.

Interpreta a conferit expresie poetică și nobleţe, tensiune spirituală unei teme uzate și tuturor elementelor cotidiene, comune și banale, care alcătuiesc biografia eroinei".

Din cartea *Gina Patrichi. Clipe de viaţă,* scrisă de Mircea Patrichi, aflăm că actriţa n-a fost deloc mulţumită de interpretarea pe care a conferit-o Terezei.

Autorul cărţii îşi întărește afirmaţia prin reproducerea unui text datorat Ginei Patrichi, text din care rezultă lipsa de aderenţă resimţită de interpretă faţă de felul de a fi al personajului său: „Eu pe Tereza n-am iubit-o deloc. N-am înţeles-o. Și, dacă n-am înţeles-o eu, actriţa care trebuie s-o facă să trăiască pe scenă, cum s-o priceapă spectatorii? O femeie care jelește — ca scop al vieţii — o așa-zisă dragoste, care nu părăsește casa cu zilele cu speranţa că odată îl va vedea pe *el,* care se claustrează la propriu și la figurat, pentru ce? Pentru ceva care poate fi numit nu dragoste, ci ficţiune? Poate că în Italia, acolo unde se petrece acţiunea piesei, personajul să spună ceva femeilor. Pentru că acolo se poartă *femeia satelit* a bărbatului: cu o singură preocupare, o singură direcţie, un singur viitor. Dar aici, unde avem viaţa noastră proprie, personalitatea noastră, bună sau rea, perfectă

sau imperfectă, strălucitoare sau ternă, aici unde suntem noi înșine, cu meseria și viitorul nostru, astfel de femei nu pot fi înţelese. Și a trebuit să fac această cazną, să compun rolul de la cap la coadă, să-l încerc în zeci de feluri și să-l realizez credibil. Este ciudat că o actriţă care are toate datele personajului — datele exterioare, vârstă și înfăţișare — trebuie să lupte aprig pentru a-l concepe psihic. Nu accept asemenea individualităţi feminine și, de aceea, mi-a fost greu se îmbrac cu gânduri și sentimente".

Firește, am putea zăbovi îndelung asupra acestei mărturisiri a Ginei Patrichi. Am putea face apel la teorii care mai de care mai savante, de la cele ce ţin de paradoxul asupra actorului — exprimată atât de enigmatic de Diderot încât a avut nevoie de mai bine de două secole pentru a se ajunge la concluzia că „*Paradoxe sur le comédien* est un paradoxe" (a se vedea articolul lui Marian Hobson publicat în *Poétique* nr. 5 din 1973) la dedublare ş.a.m.d. Cert e un singur lucru. Și anume că acea cazną despre care vorbește Gina Patrichi a avut un rost.

3. Un succes internaţional: *Elisabeta I*

Într-o cronică publicată în revista clujeană *Tribuna* și reprodusă în volumul al doi le-a al cărţii *Privitor ca la teatru* (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977), criticul Ion Cocora observa că la Essen, în Germania Occidentală, se juca un spectacol de excepţie cu piesa lui Paul Foster *Elisabeta I,* spectacol a cărui regie era semnată de nimeni altul decât Liviu Ciulei. Același Liviu Ciulei care montase aceeași piesă pe scena de la Grădina Icoanei a Teatrului „L Sturdza-Bulandra". Numai că spectacolul de la București fusese destul de rezervat primit de critica românească de specialitate. Asta, în pofida faptului că Ciulei beneficiase de colaborarea unor artiști de talent, precum Florica Mălureanu (scenografie), Ștefan Zorzor (compozitor al muzicii de scenă), Dan Andrei Aldea (creator al song-urilor). Adina Cezar (coregrafie). Și în ciuda faptului că pe afișul spectacolului figurau mulţi dintre actorii de primă linie ai Teatrului „Bulandra", dintre care îi amintesc pe Clody Bertola, Irina Petrescu, Ion Caramitru, Marin Moraru, Mircea Diaconu, Dorin Dron, Adrian Georgescu, Dan Nuţu, George Oprina, Dumitru Onofrei, Florian Pittiș, Nora Gion și, firește, Gina Patrichi.

Paul Foster, care frecventase cursurile de la *Actor's Studio* și era un îndrăgostit de tehnicile de improvizaţie, scrisese ceea ce se cheamă un exerciţiu, dramatic, destinat să stimuleze capacităţile inventive ale actorilor. Tema piesei e teatrul însuși. Vrăjitoarea Pata Sola distribuie rolurile, iar actorii se adună în jurul acesteia, fiecare dintre ei dorind să-l primească pe cel mai bun. Cu toţii vor juca un spectacol despre regina Elisabeta I, despre problemele care au marcat epoca, despre cei ce au iubit-o, dar și despre cei ce au urât-o pe regină, despre conflictele sale cu vecinii și ura viscerală faţă de Maria Stuart. Lucrarea lui Paul Foster are o structură fragmentară, alături de-disputele *firești* dintre actori existând referinţe la evenimentele ce au marcat lunga domnie a Elisabetei.

Mai toţi comentatorii români ai spectacolului au vorbit despre precaritatea

textului, despre caracterul său de exerciţiu. Astfel, în cronica publicată în *România liberă* din 1 iunie 1974, Radu Popescu nota: „Paul Foster pare a fi un bun meseriaș, care scrie pentru regizor și pentru actori, nu pentru literatură și teatru, utilizând câteva formule mult încercate și încă rezistente — cum ar fi aceea a teatrului în teatru, a circului în teatru și a felurite altele în teatru —, formule cu totul potrivite unei săli *en rond* cum a devenit aceea de la Grădina Icoanei a Teatrului «Bulandra». În speţă, e vorba de formula teatrului în teatru, căci e vorba despre niște bieţi actori ambulanţi care în chiar epoca respectivă înfăţișează — azi aici, mâine-n Focșani — viaţa cele brei regine. Prilej de multiplă costumaţie improvizată și fantezistă pentru acei actori, obligaţi să interpreteze mai multe roluri; prilej, de asemenea, de comică schilodeală lingvistică, în încercarea lor de a prezenta relaţiile internaţionale ale Angliei și Elisabetei cu Franţa, cu Scoţia, cu Olanda etc.; prilej, mai ales, pentru autor de a întinde scara reconstituirii sale de la băşcălia voioasă până la dramatism și gravtate, de a o întinde, zic, dar cu trepte destul de subţiri”.

În nr. 183 din 1974 al revistei *săptămâna culturală a Capitalei,* Dinu Săraru scria o cronică în care textul lui Paul Foster era comentat în felul următor: „*Elisabeta I* este o piesă până la urmă oarecare, dar nu lipsită de anumite virtuţi în ceea ce privește parodierea istoriei cunoscute, ilustrând vocaţia autorului ca ironist și talentul lui de a pune în condiţii pedestre situaţii celebre, intrate în conștiinţa noastră în ipostazele protocolare cele mai ţepene cu putinţă. Acceptând însă mediocritatea în plan literar absolut al textului, nu vom putea să nu subliniem, ca un paradox al teatrului, faptul că libretul acesta oferă unei echipe strălucite prilejul unui spectacol de excepţie”. Radu Popescu scria că libertatea oferită de text e „foarte potrivită cu stilul regizo ral al lui Liviu Ciulei, care s-a ostenit cu alegerea, apoi cu regizarea piesei lui Foster, realizând un spectacol de cel mai cunoscut stil ciuleian, spectacol plastic, colorat, zgomotos (a fost mult ajutat de scenografa Florica Mălureanu), cu efecte uneori încântătoare pentru ochi și timpan, spectacol de meseriaș abil, cu mâna exercitată și cu gust bun, dar care nu izbutește să acopere toate golurile textului. Spectacol însă în care absolut toţi interpreţii au fost conduși și lăsaţi să se achite cu brio de sarcina unui neîncetat transformism comic, adeseori buf, uneori chiar clovnesc”.

La rându-i, Dinu Săraru, notează: „Fantezia prodigioasă, de o rafinată intelec tualitate a lui Ciulei s-a grefat admirabil pe trupul trupei și, iată, reprezentaţia culege aplauze frenetice și furtunoase. Ceea ce e seducător în acest spectacol seducător este arta cu care Ciulei a știut să dezlănţuie pofta de joc a actorilor și să le dea sentimentul libertăţii depline pe scenă. Exerciţiul — pentru că spectacolul e, în final, un exerciţiu de virtuozitate — devine el însuși scop și o echipă întinerește sub ochii noştri și ne întinerește și pe noi, spectatori obosiţi. Dansul, mima, pantomima, jocul copilăresc iau deopotrivă parte în reprezentaţie și o fac totală, pentru a ne subjuga ideii de joc. Scena dispare — admirabilă scenografia Floricăi Mălureanu —, păpușile reînviază, odată cu puterea noastră de a reînvia copilăria istoriei”.

Însușirea de exerciţiu de performanţă a fost subliniată și de Valentin Silvestru,

în cronica sa publicată în nr. 22 din 1974 al revistei *România literară* — „Fiecare histrion joacă mai multe roluri, și deci fiecare actor al strălucitei trupe a Teatrului «Bulandra» trebuie să treacă din starea sa de actor în aceea a unui actor ambu lanţ din secolul șaisprezece, iar din aceasta într-un personaj nobil, într-un astrolog, un ambasador, un bufon, un filosof — fără prea multă pregătire și poate fără o trudă deosebită, deoarece e o piesă de umbre fugare, proiectate rapid pe ecranul istoric al unei lungi domnii — având totodată sarcina de a se detașa necontenit de eroi, printr-o valoroasă parodiere a atitudinilor definitorii ale acestora". Valentin Silvestru îşi încheia cronica în felul următor: „De fapt, montării acesteia ar trebui să-i spunem «exerciţiu regizoral-actoricesc-scenografic remarcabil», căruia, ca să devină spectacol, îi mai trebuia o piesă".

În spectacolul cu piesa *Elisabeta* /, Gina Patrichi a interpretat rolul Caterina de Medici. Evoluţia sa a fost apreciată de toţi comentatorii spectacolului, dar cel mai mult a zăbovit asupra ei același Valentin Silvestru, care nota că actriţa a figurat-o pe Caterina de Medici „cu un umor excelent și o furie extrem de șoltică".

În cronica din revista *Teatrul nr.* 6 din 1974, Ileana Popovici scria: „Gina Patrichi, o întruchipare uimitoare; participarea e fără rezerve, emoţia comică atinge la ea acel prag al absolutului. Privirea o urmărește cu un fel de teamă superstiţioasă — oare, vrăjitoare fiind, nu se va desprinde destul de pământ ca să zboare?"

Dramaturgul american a fost, din câte se pare, prezent în două rânduri la București și, în ambele dăţi, a văzut spectacolul realizat de Liviu Ciulei. În nr. 37 din 1974 al revistei *România literară,* găsim, sub titlul *Cinci minute cu Paul Foster,* un scurt interviu cu acesta. „Mărturisesc — zicea Paul Foster — că aveam emoţii venind în România, în lumea *de specialitate,* teatrul românesc se bucură de prestigiu; din păcate, așa este legea turneelor, nu poate fi văzut de foarte mulţi spectatori. Aveam emoţii, nu știam ce s-a întâmplat cu piesa mea. Surpriza mea a fost plăcută și foarte mare. Nu numai că spiritul contemporan al piesei fusese înţeles în esenţă, dar interpretarea regizorală și actoricească potenţaseră anumite sensuri. Liviu Ciulei a găsit soluţii excepţionale, la care eu nu mă gândisem. Subtilitatea interpretării românești a întrecut orice așteptări. Trupa Teatrului «Bulandra» poate juca orice fel de spectacol, după părerea mea, într-un mod strălucit… Ar trebui să vorbesc de toţi actorii, de toate scenele, tablourile, momentele, spectatorii români le cunosc. Aş menţiona scena dintre Ecaterina de Medicis și Nostradamus, *pentru jocul subtilităţilor etalat de Gina Patrichi" (subl. n., M. M.).*

O notă publicată în numărul din 14 februarie 1975 al revistei *Contemporanul,* vorbește despre faptul că Paul Foster a vizitat România și a participat, la Biblioteca Americană din București, la o masă rotundă cu realizatorii spectacolului de la „Bulandra". În limbajul de lemn al epocii, nota consemnează: „Au avut loc fructuoase discuţii pe marginea spectacolului, care a întrunit și aprecierile dramaturgului".

Arhiva Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra" păstrează o scrisoare pe care Paul Foster a expediat-o artiștilor români, de la Hotelul Park-Belgrad, la data de 12

februarie 1975. O citez în întregime, slujindu-mă de traducerea lui Radu Nichita, cel care, de altfel, era și semnatarul traducerii în românește a piesei:

„Voi, oameni minunaţi, artiști plini de har și de nobleţe, Voi m-aţi făcut să-mi dau seama din nou pentru ce anume sunt dramaturg. Desigur, vechea zicală «nu există graniţe» *este adevărată. Nicio graniţă de ordin naţional, nici graniţe ale Spiritului. Străbat 4.000 de mile peste un ocean și un continent ca să descopăr în sinea mea pentru ce anume sunt scriitor. Sensul este de a găsi o comuniune cu actori de valoarea* fiecăruia *dintre voi. Nu importă că nu pot rosti niciun cuvânt pe limba voastră… înţeleg tot ce vă alcătuiește.*

De data aceasta, am fost într-o vizită oficială. *Mi-a călcat pe inimă protocolul când ceea ce doream din tot sufletul era să alerg în culise, la cabine, să vă îmbrăţișez pe fiecare în parte și să vă spun din privire cât de mult vă admir pe toţi: Florian, Clody,* Gina (subl. n., M. MJ, *Irina, Ion, Toma, Mircea, Dorin, Dinu, Adrian Dan, — George, Emmerich și Nora, și Emil, și Liviu. Cu drag, Paul”.*

În cronica din *Tribuna,* Ion Cocora spunea: „E adevărat, *Elisabeta* / nu e un spectacol-problemă, nu e un spectacol de tensiune și semnificaţii grave, de coliziuni puternice, cu toate că în piesă au loc decapitări și bătălii sângeroase, e în schimb un spectacol peste care plutesc aburii unor amare deștrămări și iluzii, sugerându-nise discret zădărnicia mai tuturor sacrificiilor și orgoliilor. Și, mai ales, *Elisabeta I* este un spectacol care bucură enorm prin arta sa rafinată și autentică”.

Cu Ion Caramitru în *Azilul de noapte* de Maxim Gorki

5. Un spectacol ca o simfonie: *Azilul de noapte*

„Spectatorul urcă scările teatrului și se află, pe neașteptate, în azilul de noapte al numitului Mihail Kostiliov. E un fel de fostă magazie dezafectată, într-un subsol. Paturile din scânduri ale unor foste lăzi seamănă cu niște sicrie și dispun de foste pături, acum imunde zdrenţe. Un fost fotoliu de piele, o fostă canapea și alte foste obiecte dau senzaţia de spaţiu în care totuși se locuiește. Auzim o sirenă prelungă, iritantă, lumina se stinge, pe balustradă apar, pe un fond de lumină lividă, siluetele obscure ale locatarilor. Întunericul îi înghite și, după o vreme, îi regăsim, în geana murdară a unei dimineţi geroase, dormind ca butucii, înveliţi în cârpe, suspinând ori zbuciumându-se în somnul lor de lut. O tuse seacă, o lampă ce pâlpâie fumegoasă, un chip răvășit ce se înalţă greoi, și locatarii se trezesc, pentru traiul lor obișnuit, în care graniţa dintre zi și noapte e neștiută. Treptat, mai toţi prind a vorbi, a se certa, a râde, a-și pune întrebări, aprinzând lămpile chioare, pregătindu-se să plece ori să lucreze chiar aici (căci unul e cojocar, altul fierar). Nu, nu avem de-a face cu «foști oameni», cum spunea cândva istoricul literar L. Timofeev, ci cu oameni veritabili, aflaţi într-o stare de mizerie crâncenă, dar nu larvară, zugrăviţi acum cu mijloacele dure, și nu pitorești, agitându-se într-o tot atât de dură luptă, nu pentru existenţă, ci pentru supravieţuire în condiţii omenești.

Perspectiva inedită asupra acestei lumi, realizată scenic de regizorul Liviu Ciulei și de unul dintre cei mai talentaţi tineri scenografi, Helmut Sturmer, constă în scoaterea ei din zodia naturalismului exotic — căci atari oameni și un atare grupuscul uman se pot întâlni și azi… și prin generalizarea motivelor care-i duc la dezagregare și degenerare. Unul din ele e solitudinea. Căci, deși adunaţi sub același acoperiș, având o oarecare relaţie între ei, fortuită sau obligată, oamenii aceștia sunt singuri, ei nu alcătuiesc și nu pot alcătui o comunitate, solidaritatea lor, când se manifestă, e aleatorie, momentană și de natură vag afectivă, deci cu totul instabilă și ineficace sub raport social”.

În acest chip îşi începea temeinica analiză a spectacolului cu piesa *Azilul de noapte* de Maxim Gorki criticul Valentin Silvestru în *România literară* nr. 18 din 1975 (analiză care se găsește și în cartea *Clio și Melpomena,* Editura Eminescu, București, 1977). Valentin Silvestru nu a fost singurul critic ce a comentat cu lux de amănunte spectacolul regizat de Liviu Ciulei. O cronică exemplară, din care voi cita cu largheţe, la timpul potrivit, va publica în revista de specialitate Mira Iosif. Cronica e antologată în volumul de autor *Teatrul nostru cel de toate serile.* Și tot revista *Teatrul* va găzdui în nr. 6 din 1975 un *Caiet-program,* din care reproduc ample pasaje din „Prefaţa" semnată de însuși regizorul spectacolului. E vorba despre stenograma cuvântului rostit de Liviu Ciulei în momentul începerii repetiţiilor, la prima întâlnire cu distribuţia, în etapa „lecturilor la masă".

„… Mă obsedează o singură idee: atâta vreme cât sângele alimentează creierul, omul gândește. Omul gândește în orice condiţii-limită. Am asistat odată la proiecţia unui film documentar, în care se arăta execuţia unui dezertor (mi se pare, în faza de lucru la Pădurea spânzuraţilorj. *Respectivul moment fusese filmat cu un aparat care făcea zgomot. Cu câteva clipe înainte de execuţie, soldatul s-a arătat deosebit de curios, atras de zgomotul aparatului: încerca să înţeleagă acest instrument, pe care, evident, nu-l mai văzuse vreodată… Viaţă… curiozitate…*

…De gândire sunt legate speranţe, vis, planuri, atitudini, conflict, frică, dorinţă de putere, curiozitate etc. De aceea, motto-ul piesei mi se pare a fi prima ei replică, pe care o spune Baronul… «Mai departe»…

Azilul de noapte *nu este propriu-zis un spectacol. Reprezentaţia nu va fi construită după legile spectacolului; aceasta se vede și în procesul de lucru, și cred că se va vedea și în rezultatul final. Singurul element spectaculos introdus în montare este o cortină sonoră — lipsind cortina propriu-zisă —, un zgomot iritant, un sunet distorsionat. E greu de inventat un zgomot lung, monoton, enervant, care să nu semene cu nimic…*

Montarea nu reprezintă decât analiza unui text care descrie niște situaţii de viaţă; o încercare de recompunere a analizei date, în relaţii omenești. Trebuie pornit de la reacţiile lăuntrice ale actorilor-personaje și să structurăm situaţiile în compoziţia mișcării. Nu urmărim spectacolul; *deci nu tragism, nici tensiuni drama tice în sine, momente de culme, ritm sau alternanţa voită a registrelor, ci lăsăm ca situaţiile de viaţă să se desfășoare, puse cap la cap.*

Nefiind deci un spectacol, montarea Azilului de noapte *e greu de încadrat într-un anume stil sau într-o anume școală de teatru. Aici, ne înlesnește munca Gorki însuși, fiindcă atunci, în primii ani de după 1900, el a practicat în această piesă un fel de antiteatru: opera dramatică fără erou, fără conflict.*

…Din cele o mie de coordonate ale textului, iată câteva:

Orice societate bazată pe exploatare produce și deșeuri. În scenă, deșeurile vor începe de la deșeunle-gunoi, deșeurilelăzi, cutii și se vor termina cu deșeurile-oameni.

În azil, se află trei categorii de oameni:

Cei născuţi acolo (ca, de pildă, Vaska Pepel, Natașa, Alioșka, Kvașnia. Anna.

Medvedev, Kostâliov, poate și Nastia.

Cei care au ajuns acolo fără voia lor (Klești, baronul, Actorul, Tătarul, Gât-Sucit);

Cei aflați acolo, deoarece, fiecare în felul său, s-a vrut în acest loc (un fel de autocondamnare). Aceștia sunt «cei trei gânditori»: Satin, Bubnov, Luka — schematizând aut-trans, putem spune, filosoful sceptic, cel existențialist și cel idealist.

Un grup de oameni declasați. În cadrul unei societăți cu caracter de clasă, sunt totuși, logic, împărțiți în clase. Aceasta se vede cel mai bine în conflictul dintre munci torul Klești și «intelectuali…» (grupul Actorul-Baronul-Satin). Bubnov și-a trădat condiția de muncitor printr-o gândire existențialistă și intră, și el, în conflict cu Klești.

Spiritualicește, Bubnov se apropie de «aristocrația» azilului. Această împărțire pe gru puri se schimbă însă când apar Kostilov și Vasilisa; atunci, centrul de greutate al relațiilor se mută, desenându-se adevăratul raport dintre oprimați și oprimatori.

…Cel mai important este ca actorii să știe în fiecare clipă și cu fiecare cuvânt de ce vor trebui să acționeze fizic și psihic într-un anume fel. Descoperirea acestor momente trebuie să fie o muncă colectivă. Probabil că, de multe ori, vom da textului alte lumini decât cele pe care le-a vrut Gorki. Nu vom reuși să realizăm toate nuanțele existente în acest text atât de bogat; dar să evităm, pe cât putem, invențiile.

Inedite vor fi, eventual, unele soluționări de situații, dar nu invenții… *Completări de fabulație (reieșite din biografiile propuse de autor), dar — subliniez — nu invenții".*

Din distribuția spectacolului, care a avut premiera la data de 20 aprilie 1975, făceau parte actorii: Tamara Buciuceanu-Botez *(Kvașnia),* Toma Caragiu *(Satin),* Ion Caramitru *(Actorul),* Vasile Nițulescu, Cornel Coman *(Klești),* Lucia Mara *(Natașa),* Ica Matache *(Anna),* Dan Nuțu *(Vaska Pepel),* Virgil Ogășanu *(Baronul),* Dumitru Onofrei *(Tătarul),* Florian Pittiș *(Alioșka),* Victor Rebengiuc *(Bubnov),* Rodica Tapalagă *(Vasilisa Karpovna).* Ginei Patrichi i se încredințase rolul *Nastia.*

„Spectacolul, plin de viață — își continua Valentin Silvestru cronica —, e con ceput ca o simfonie, într-o organizare scenică admirabilă și într-un ritm care alter nează iscusit momentele de acalmie cu cele de explozie, *allegro-ul vivace* și *adagio-ul* meditativ, *scherzo-ul* vesel și *andante-le* lamentuos (ritm domolit, însă artificial în actul patru). În această tratare simfonică — spre deosebire de tratările anterioare, rapsodice —, în această concepere realist-metaforică a universu lui gorkian, deosebită de tratările anterioare, romantic-simboliste, în sfârșit, în descrierea crudă a existenței de azil și din afara lui, caracterizată acum nu de visarea lenește și filosofări nobile asupra condiției umane, sub spectrul negru al eșecului, apar cu pregnanță și într-o impresionantă armonizare marile teme ale dramei, care, după inventarul întocmit de comentator ar fi: *tema muncii, tema omeniei, tema destinului,* fiecare cu minuție analizată".

Voi cita felul în care Valentin Silvestru disecă *tema destinului.* „Pensionarii azilului nu stau sub zodia unui *fatum,* mișcările lor interioare și exterioare nu sunt generate de vreo mistică teologică ori teleologică, destinul lor — oricât ar invoca unul sau altul cauze particulare ale decăderii lor, adică ereditatea criminală sau degenerescenţa biologică, viciul ori lenea — e social-istoric: cât timp vor dăinui pe lume condiţii care tescuiesc oamenii și-i videază de conștiinţa reală a muncii, a solidarităţii și a libertăţii, fiinţe omenești se vor scufunda iremediabil, prin apele stătute ale existenţei fără scop, în mâlul originar. După ce se isprăvește în fond, spectacolul reîncepe în fapt; proprietăreasă a azilului de noapte, Kvașnia îl seduce (mai bine zis, îl cumpără) pe tânărul cizmar cu armonică, acesta va deveni un nou Vaska, în slujba ei. Beat și fără uniformă, căci și-a pierdut serviciul și herbul social de autoritate, Medvedev se îndreaptă, șovăind, spre odaia odinioară a lui Kostiliov, iar undeva, mai la fund decât locul pe care-l vedem, se agită vag, în umbră, alţi locatari, fără chip și fără nume, așteptând să ia paturile ca niște sicrie ale celor ce, probabil, se vor pustii de aici”.

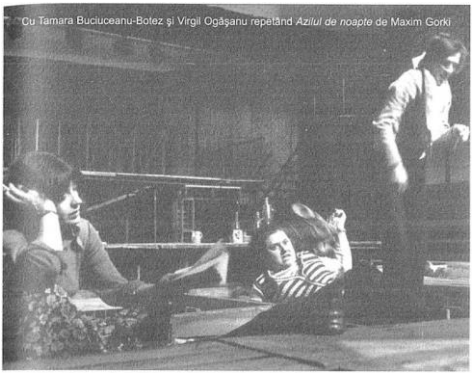
„E ceea ce ne spun, în esenţă, înconjuraţi fiind de toate părţile de public — încheie Valentin Silvestru — acești mari înzestraţi cu puternice temperamente artistice care sunt actorii Teatrului «Bulandra», constituind azi cea mai omogenă și mai individuali zată trupă. Ei interpretează simfonia gorkiană deschis, în tonuri clare și acorduri majore, sensibilizând ideile sub bagheta dirijorală a lui Liviu Ciulei — indiscutabil cel mai important și original regizor român actual —, personificând cu luciditate, laconism și expresivitate, construind cu amplitudine o imagine globală memorabilă”.

Se cuvine reamintit că Liviu Ciulei a mai montat odată, prin anii ’60 (premiera a avut loc la data de 30 ianuarie 1960), piesa lui Gorki, din distribuţia de atunci făcând parte actorii Tantzi Cocea, Lucia Mara, Gheorghe Aurelian, Petre Gheorghiu, Clody Bertola, Fory Etterle, Gheorghe Ionescu-Gion, Jules Cazaban, Ștefan Ciubotărașu. Scenografia montării *princeps* îi aparţinea regizorului. Acesta și-a dorit din tot sufletul ca noul spectacol să nu contracteze niciun fel de datorii faţă de cel realizat în urmă cu cincisprezece ani, lucru simptomatic pentru puterea de înnoire a artistului.

„Într-o sociologie a montărilor dramei gorkiene — scria Mira Iosif în cronica din revista *Teatrul* nr. 5 din 1975 —, se disting net interpretările de tip istorist-reconstitutive, documentarele pitoresc-tragice ale condiţiei *mizerabiliste,* cu galeria vieţilor ratate și luminarea coordonatelor fundamentale ale omeniei și păstrării demnităţii umane, în ciuda condiţiilor represiv-sociale; în mai vechea montare a lui Liviu Ciulei cu *Azilul de noapte,* am reţinut *actualizarea* — pertinentă pentru anii ’60 — în evocarea universului concentraţionar, viziunea grafică verticală a unui imens fagure uman, sub a cărui cupolă de *circ tragic* se zbăteau neputincios, în alveole-cuști, fiinţe-victime. Gândită azi în retrospectivă, *contemporaneizarea* de atunci pare evident datată, costumul, atunci *la zi,* demodat. Presupun că, montând din nou *Azilul de noapte,* Liviu Ciulei a simţit nevoia să se exprime, pe o operă citită altă dată, într-o poetică revelatoare pentru estetica lui de azi. Asistăm acum la un

spectacol despre existenţa omului într-un context social oprima tor, la o meditaţie despre libertatea individului într-un univers închis.

Registrul spectacolului se revendică farsei tragice, modalitate adecvată unui discurs dramatic actual, hrănită din indispensabile lecturi din dramaturgia modernă și aptă unei receptări cu rezonanţe știute *publicului actual.* Farsa tragică pe care o trăiesc cunoscutele personaje gorkiene se desfășoară sub semnul zilei de muncă, socotită — în împrejurările local-istorice date — act- e damnare, robie, principala sursă a alienării.



Cu Tamara Buciuceanu-Botez şi Virgil Ogăşanu repetând *Azilul de noapte* de Maxim Gorki

Într-un întuneric compact, neliniștitor, mugetul sinistru al unei sirene se prelun geste enervant, brutal; e zgomotul *orașului tentacular,* e strigătul de chemare a robilor la lucru, e sunetul ce evocă mizeria periferiei industrializate; într-o lumină plumburie, apăsătoare, într-o mută nemișcare, sus pe pasarela-balustradă, apar cei unsprezece locatari ai azilului — imagine-cadru, singura în care oamenii stau drepţi, în picioare, cot la cot și totodată singuri, fiecare izolat și închis în cercul propriei sale existenţe. Acesta e arcul iniţial sub bolta căruia se *aprinde* reprezentaţia, lăsând deschisă spectatorilor posibilitatea interpretării acestor existenţe".

Mira Iosif procedează la o interpretare de tip bachelardian a spectacolului de la „Bulandra", stabilind următoarele puncte de reper ale comentariului său: *spaţiul, timpul, recuperarea umanului, destinele.*

În ceea ce privește *spaţiul,* comentatoarea apreciază că extragerea piesei din cutia stanislavskiană a realităţii duce la anularea *dramei realiste.* „Se recompune acum cu violenţă, într-un joc al creării și topirii simultane a ficţiunii", o nouă imagine a *Azilului de noapte,* imagine ce are calitatea de a implica publicul, „violentându-l și totodată depărtându-l". Regizorul nu dorește să-și îndemne spectatorii să asiste la „o felie de viaţă", ci la o confruntare directă cu realitatea existenţială, obţinută prin ștergerea brutală a distanţei sală-scenă. „Ca atare — argumentează Mira Iosif —, raportul esenţial se desenează între spaţiul închis și cel deschis, sau *spaţiul fericit,* cel care-l ocrotește pe om, și *spaţiul advers* (Gaston Bachelard, *La Poétique*

de l'espace), fenomenologul francez precizând: *casa-adăpost se poate converti simultan în casa-cavou.* Aceasta este și imaginea-prototip a spectacolului: un dezolant platou cu culcușuri-sicrie, în care se ghemuiesc mai tot timpul locatarii azilului, obligaţi să convieţuiască silnic, să se asiste necontenit, să se suporte".

Mira Iosif consideră că spectacolul are calitatea de a desena cu maximă acuitate *timpul,* de a da concreteţe *orelor azilului,* „toate convertite într-un neoprit ceas al așteptării". De fapt, spune comentatoarea, „reprezentaţia începe în zorii tulburi, vine ţii, când prostituata *Naştenka* (Gina Patrichi) coboară treptele, venind de la lucru. Momentul zorilor se conturează ca un proces esenţial de iniţiere în lumea reală", definitoriu fiind balansul între somnul greu, de plumb și trezirea amară. Pentru unii dintre „pensionarii" azilului, „timpul e apăsat de o imensă și dezolantă plictiseală". Satin, interpretat de Toma Caragiu, se întreba „Ce să fac să mai treacă timpul?"

„Violentarea emoţională" despre care vorbea Mira Iosif la începutul cronicii, consecinţă directă a remodelării spaţiale a relaţiei scenă-sală, determină „recupe rarea umanului". Comentatoarea sesizează insinuarea în spectacol a unei „senzorialităţi emoţionale".

Cât privește *destinele,* Mira Iosif insistă asupra faptului că „în spectacolul de azi, accentul cade asupra destinelor, asupra *vieţilor paralele,* orchestrate simfonic, într-o voită lipsă de ierarhizare a suveranităţii morale sau ideologice".

În cronică, se subliniază magistralele creaţii actoricești din spectacol. „După fructuoasa experienţă teatrală cu *Elisabeta I,* unde tehnica jocului de grup a impus cu rigoare improvizaţii, *Azilul* reprezintă pentru actori obligaţia severă și inversă de joc riguros al unui nucleu fisionat. Această dispersare a personalităţilor în particule de individualitate imprimă accente noi montării, iar publicului îi aduce nebănuite revelaţii. Aproape fără excepţie, interpreţii *Azilului de noapte* merită cronici de acto de Portretizările lor admirabile sparg șabloanele tradiţiei și convenţiile tiparelor de joc, modificând canonul marilor partituri ale *ariilor* prevăzute, într-o nouă orchestrare a vocilor. […] Dacă, în precedenta sa montare, Ciulei a *tăiat bărbile* personajelor și a renunţat la machiajul tradiţional (pas inovator, consemnat ca atare la momentul respectiv), azi, impunerea unei distribuţii tinere dă un nou sens viziunii regizorale, potenţând universul tragic al piesei".

Mira Iosif conchide: „*Azilul de noapte,* eveniment al stagiunii teatrale, încheie o nouă pagină în manualul de regie *scris* pe scenă de Liviu Ciulei sau deschide un nou capitol în *cartea sa* dedicată lecturilor din clasici".

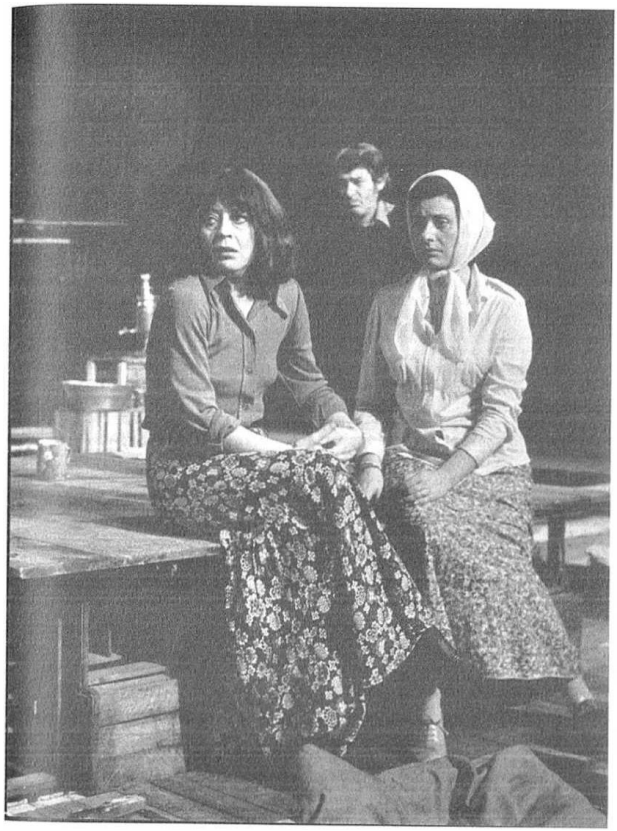
Și Margareta Bărbuţă, semnatara cronicii publicată în nr. 21 din 1975 al săptămânalului *Contemporanul,* îşi manifesta surpriza faţă de curajul regizorului Liviu Ciulei de a edifica spectacolul pe scena de la Grădina Icoanei. „Surprinzătoare — scria Margareta Bărbuţă —, ideea de a monta *Azilul de noapte* pe scena-arenă de la Grădina Icoanei se justifică pe deplin în spectacol. Publicul, așezat pe cele trei laturi ale sălii, se constituie de la început în martor și judecător. Decorul construit de Helmut Sturmer pe orizontală, din scânduri și lăzi, închipuind parcă niște alveole asemenea unor sicrie, și prelungindu-se obscur până în îndepărtate

cotloane, nu lasă nicio îndoială asupra condiţiei sociale a personajelor ajunse pe ultima treaptă a ierarhiei unei societăţi în care nu omul constituie valoarea supremă. Împărţirea pe verticală a decorului delimitează limpede planurile de existenţă conform cu ierarhia socială: sus stăpânii, și jos, *la fund* (titlul original al piesei: *Na cine* = La fund, *n.red.),* dezmoșteniţii sorţii, *foștii oameni.* În ambianţa sordidă, încărcată de detaliile materi ale ale unei existenţe larvare, viaţa pensionarilor *azilului* ne este înfățișată de regizor și interpreţi în toată cumplita, înspăimântătoarea mizerie fizică și morală, cu toate amănuntele gesturilor cotidiene — chiar cu o risipă de amănunte, aș spune. Dând o replică evidentă tendinţelor de esenţializare, de *eliberare a teatralităţii* de sub povara cotidianului, tendinţe care ameninţau la un moment dat să ducă arta teatrului spre un abstracţionism golit de conţinut uman, Ciulei face o demonstraţie de adevăr artist tic dus până la amănuntul de viaţă cotidiană, frizând însă pe alocuri naturalismul. De la halca de carne autentică adusă pe scenă de Antoine în pragul secolului nostru, la mirosul de ceapă pe care-l răspândește în sală cina copioasă a lui Bubnov, pare să nu fi trecut nicio zi, necum șapte decenii de *revoluţii* estetice. Și totuși, întregul spectacol — dincolo de unele exagerări, inerente unei poziţii polemice, dincolo de unele momente de teribilism regizoral pornit pe antiidilism și antidulcegărie —, întreg spectacolul, zic, este expresia unui punct de vedere contemporan nouă; a unui punct de vedere polemic nu numai la adresa orânduirii sociale însăși, în care un asemenea mod de existenţă ca acela oglindit în piesa lui Gorki este posibil. Poziţia critică a regizorului și a interpreţilor se exprimă nu prin sublinierea pitorescului romantic al existenţei declaraţiilor, nu prin accente patetice și lamentouri melodramatice. Ci printr-o luciditate care merge până la luminarea adâncurilor sufletești, deloc tranda firii, ale oamenilor declasaţi, până la exploatarea resurselor de umor tragic ale textului: se râde mult la acest spectacol, personajele părând să se amuze, ele însele, de propria condiţie, într-o splendidă inconștienţă uneori, iar alteori tocmai dintr-o depășire conștientă a propriei condiţii, și, în același timp, până la descoperirea zăcă mintelor de omenie ce mai licăresc încă în întunecatele adâncuri".

În cronica apărută la data de 23 mai 1975 în cotidianul *Scânteia tineretului,* Miruna Ionescu apreciază că „în contextul actual al vieţii teatrale bucureștene, cu o stagiune pândită de monotonia repertoriului și a montărilor, reîntoarcerea lui Liviu Ciulei, după cincisprezece ani, la *Azilul de noapte* reprezintă un act de mare cultură".

Comentatoarea e dornică să identifice locul în care se concentrează punctul maxim de originalitate al viziunii propuse acum de Liviu Ciulei. „Încă dinaintea începerii spectacolului, publicul este introdus în universul ale cărui adevăruri și minciuni, gene de lumină și mari pete de întuneric, ale cărui zbateri fără sfârșit le va vedea, simţi și resimţi în lunga clipă a dezvăluirii lor. Și nu lipsa cortinei sau pătrunderea scenei în mijlocul spectatorilor spun cel mai mult despre *Azil,* ci acea situare a spaţiului de joc sub nivelul sălii. Vom privi de sus zbaterea informă a acestui univers subuman, vom asista tăcuţi la ritualul ridicării pietrei de pe mor

mântul celor lipsiţi de speranţă. Poate că aici găsim mare metaforă, marele semn sub care stă spectacolul lui Ciulei: locatarii subsolului lui Kostâliov, ei, care au furat, care au ucis, care au căzut la fundul societăţii și care au devenit răi, cinici, groso lani, împăcaţi (ca Satin sau Baronul) sau neîmpăcaţi (ca Klești) cu soarta lor, chiar dacă mai au ascunse cu grijă, undeva în fundul sufletului, trăsături omenești — nevoia de a fi crezuţi, de a fi compătimiţi, de a fi ascultaţi și înţeleși — rămân un fel de cadavre vii, căci le lipsește un ideal care să le dea dreptul să spere".



Cu Lucia Mara și Vasile Niţulescu repetând *Azilul de noapte* de Maxim Gorki.

Cronica Mirunei Ionescu se încheie în felul următor: „Dacă unitatea și forţa spectacolului sunt asigurate de profunzimea gândirii lui Liviu Ciulei, de marea echipă de actori pe care o are Teatrul «Bulandra», nu un mai mic merit îi revine scenografului Helmut Sturmer (de curând deţinător al premiului pentru scenografie al U.A.P.), pe care l-am simţit vibrând pe aceeași coardă cu regizorul, care a intuit

extraordinar de bine sensurile piesei, care a realizat unul dintre cele mai sugestive decoruri din câte am văzut. Nimic nu este în plus și nimic nu lipsește. Sunt patru ore și jumătate în care nimic nu se schimbă pe scenă. Dar sunt ore care nu-și ajung să descoperi toate sensurile și totodată savanta mobilare a spaţiului".

Ba da, ceva totuși lipsește, numai că minusul în cauză nu e nicidecum imputabil realizatorilor spectacolului. Mira Iosif vorbea în cronica ei despre faptul că „Interpreţii *Azilului de noapte* merită cronici de actorie". Or, parcurgând comentări de critice scrise cu ocazia premierei, ai un acut sentiment de insatisfacţie, legat tocmai de puţinătatea referinţelor concrete la individualităţile actoricești. Ni se spune că „actorii și-au compus rolurile cu migală și pasiune, creând personaje memorabile prin unicitatea lor" (Margareta Bărbuţă). Ori că „s-au spus atâtea lucruri minunate despre Gina Patrichi (interpreta Nastiei — *nota n., M. M.),* această mare actriţă, încât nu am decât să le repet" (Miruna Ionescu). Mira Iosif scrie că „Un sporadic drept la cuvânt obţine Nastia, electrizând prin jocul Ginei Patrichi, în marea ei scenă din actul trei, printr-o copleșitoare participare la născocirile livrești ce îi transcend realitatea, iluminând-o cu o aură burlesc-tragică". În cea de-a treia parte a cronicii publicate în *săptămâna culturală a Capitalei* (nr. 232 din 1975). Dinu Săraru notează: „Dar eu cred că rolul cel mai realizat în acest spectacol aparţine Ginei Patrichi, autoare, în acest caz, a unei creaţii memorabile. Este în jocul ei o deznădejde a irecuperabilului, care subminează secundă de secundă până și dorinţa eroinei de a se sustrage realităţii crude pe care o trăiește, salvându-se în clipele când încearcă să se autoinducă în eroare, crezându-se eroina foiletonului de duzină. Până și atunci când minte, conștientă că-și oferă singura șansă de a fi fericită o clipă, până și atunci deznădejdea sfâșie chinul eroinei și actriţa joacă decăderea cu un tragism, cum ziceam, memorabil".

6. Două spectacole în regia Cătălinei Buzoianu

La 24 iunie 1975, la sala Izvor a Teatrului „L. Sturdza-Bulandra" avea loc premi era spectacolului cu piesa *Hedda Gablerde* Henrik Ibsen, prima colaborare a regizoa rei Cătălina Buzoianu cu respectiva instituţie, dar și cu actriţa Gina Patrichi, căreia i se încredinţase rolul titular. Decorul montării era semnat de Dan Jitianu, costumele îi aparţineau Smarandei Brănescu, iar în distribuţie mai figurau actori importanţi, precum Octavian Cotescu *(Asesorul Brak),* Lucia Mara *(Doamna Elvsted),* Ica Matache *(Julianne Tesman),* în vreme ce Jorgen Tesman era jucat de Virgil Ogășanu.

Născută la Brăila, la 13 aprilie 1938. Cătălina Buzoianu a absolvit Institutul „I. L. Caragiale" în anul 1970. Înainte de a monta în București, regizoarea a realizat câteva spectacole semnificative la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iași ori la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ. Din cartea criticului Ștefan Oprea *Martor al Thaliei* (Editura Junimea, Iaşi, 1979), desprind următoarea prezentare a regizoarei: „A venit la Iaşi după absolvirea institutului, dar primul spectacol *(Pescărușul)* îl semnase ca studentă la clasa de regie a profesorului Ion Olteanu. Rareori un

regizor tânăr s-a impus atât de repede, rareori drumul unui tânăr regizor a fost marcat numai de succese. Cătălina Buzoianu a surprins de la început prin maturitatea gândirii, prin fermitatea opţiunilor, prin siguranţa, claritatea și profunzimea mijloacelor de exprimare artistică, date cu care a dinamizat și a redimensionat activitatea colectivului artistic al Teatrului Naţional. Actorii, mai ales cei tineri, dar nu numai aceștia, s-au strâns în jurul ei cu încredere și ambiţie. Cele câteva spectacole semnate de tânără regizoare […] au impus o direcţie nouă trupei, i-au revi zuit stilul de joc, au contribuit decisiv la crearea unei atmosfere de muncă și credinţă în arta teatrală modernă, la sudarea generaţiilor și la revitalizarea relaţiei teatrului cu publicul". Despre perioada ieșeană a regizoarei, dispunem chiar de mărturia protagonistei, așa cum apare ea în textul *laşii în 1970,* publicat în cartea *Novele teatrale,* retipărită în volumul mai amplu *Mnemosina, bunica lui Orfeu* (Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" & Revista „Teatrul azi", București, 2005).

Ștefan Oprea e confirmat de Valentin Silvestru, care scria în capitolul „Cătălina Buzoianu, prim-plan" din cartea *Ora 19.30 (ed. cit.)* că „în creaţia ei e infuză o idee energică despre teatru ca artă independentă, capabilă să emane, cu ajutorul lite raturii culte, opinii generale despre lume. Cum niciun spectacol al acestei nelinişt de și exigente artiste nu seamănă cu altul, e dificil a i se identifica obsesiile este tice, factorii comuni. *Poemul încrederii,* lansând la Iaşi, într-o formulă suavă și viguroasă deopotrivă, de teatru politic și poetic, un autor nou. Paul Cornel Chitic, constituia un reper. Dar montarea complexă și ramificată a *laşilor în carnaval* arăta altă faţetă, prin aspiraţia spre reconstituirea unui univers revolut, cu mijloace moderne. O restituire interesantă era și *Bolnavul închipuit,* — jucat integral, cu inter ludiile sale muzical-coregrafice, având un accent amărui inedit faţă de montările anterioare ale comediei moliereşti. *Peer Gynt* la Piatra Neamţ scânteia prin inventivitate și expresivitate, dând necontenit senzaţia spontaneităţii într-o compoziţie de fald larg și într-o mișcare riguros controlată subteran".

Un interviu intitulat *Douăzeci și una de întrebări pentru Cătălina Buzoianu,* apărut iniţial în revista ieșeană *Cronica* și republicat în cartea lui Ștefan Oprea, lucrare deja menţionată, e, în bună parte, revelator pentru felul de a fi și starea de spirit ale unei tinere regizoare care va marca decisiv viaţa teatrală românească de la sfârșitul anilor '70 și din următoarele decenii. „Crezul meu — declara Cătălina

Buzoianu — nu este de rodin estetic. Tot ceea ce construiesc răspunde unei alte nevoi, mult mai profunde. Când citesc un text, el îmi sună într-un anumit fel.

Instinctul meu, dacă vreţi, mă avertizează de la prima lectură printr-un sistem de alarmă care nu mă înșală niciodată. Acea revelaţie unică, primordială, constituie nucleul viitorului meu spectacol. Tot ceea ce urmează — documentarea riguroasă, alegerea colaboratorilor, structura propriu-zisă a spectacolului — duce doar către formă, către imagine".

Prima întâlnire artistică dintre Cătălina Buzoianu și actriţa Gina Patrichi s-a petrecut graţie spectacolului cu piesa *Hedda Gabler.* Ibsen se afla printre scriitorii de literatură dramatică plăcuţi de ambele artiste. Gina Patrichi jucase deja în numeroase spectacole cu piese ale dramaturgului norvegian. La Teatrul din Galaţi,

fusese Nora din piesa omonimă, în spectacolul regizat de Ariana Kunner în stagiunea 1958 — 1959. La televiziune, jucase în spectacole precum *Raţa sălbatică* (1965) sau *Micul Eyolf* (1972), ambele în regia lui Petre Sava Băleanu. Ceva mai târziu, în 1988, Gina Patrichi va juca, tot la televiziune, în *Stâlpii societăţii,* montare grandioasă semnată de Dan Necșulea.

Cătălina Buzoianu

Cu Octavian Cotescu în Interviu de Ecaterina Oproiu

Într-o cronică la spectacolul de la „Bulandra", cronică apărută mai întâi în săptămânalul *Luceafărul* și apoi antologată în cartea *Autori și spectacole ted. Cât.),* Marius Robescu socotește că „este ceva inactual în teatrul lui Ibsen, pricină pentru care nu avem prea des ocazia de a-l vedea jucat". Pe urmele lui Erich Auerbach, autorul celebrei cărţi *Mimesis,* criticul român consideră că respectivul inactual „îşi are sursa în chiar mediul zugrăvit, burghezia, a cărei faţă s-a schimbat complet între timp". Mai departe, Marius Robescu scrie că „există desigur multe motive care fac posibilă reprezentarea *Heddei Gabler* astăzi" și crede că „unele dintre ele au fost detectate cu pătrundere de Cătălina Buzoianu, regizoarea spectacolului".

Astfel, „cel mai important este, poate, felul patetic în care eroii luptă cu constrângerea. Pot fi identificate la Ibsen adevărate *cercuri* ale constrângerii, compunând infernul său. În funcţie de cercul în care au fost aruncate, personajele suferă astfel mai adânc ori doar superficial". Revenind la arta regizoarei, Marius

Robescu notează: „Desfăcând textul cu răbdare analitică, acumulând nuanţe, Cătălina Buzoianu clădește spectacolul bazându-se pe caractere, din unghi clasic, aşadar amintindu-l sub acest aspect pe Liviu Ciulei. Chiar dacă o observaţie pedantă ar mai găsi necesare unele corecţii, se poate afirma că tânăra regizoare și-a intuit exact personajele, implicit și interpreţii".

Cătălina Buzoianu i-a încredinţat Ginei Patrichi rolul titular, și nu a făcut deloc rău. Ba dimpotrivă. „Pentru Gina Patrichi, Hedda Gabler pare un rol așteptat de mult. Din punct de vedere expresiv, actriţa îi posedă toate datele: fondul dezamă gât, voinţa dominatoare, mândria umilită, unită cu uimirea înaintea propriilor porniri ce-i rămân neînţelese. Totuși, o anumită stingherealã pe care amânăm să ne-o explicăm s-a făcut simţită în unele momente".

Tandemul Gina Patrichi-Cătălina Buzoianu va marca decisiv (cum se spune în limbajul comentatorilor sportivi) un an mai târziu, odată cu spectacolul cu piesa *Interviu* de Ecaterina Oproiu, cel care, după spusele lui Valentin Silvestru, o va impune definitiv pe scena bucureșteană pe regizoarea Cătălina Buzoianu.

Premiera absolută a piesei n-a avut loc la București. Înaintea spectacolului de la „Bulandra", *Interviu* a mai avut parte de reprezentări scenice la Naţionalele din Cluj-Napoca, Timișoara ori Craiova, dar, după cum notează Valentin Silvestru.

„Cătălina Buzoianu și trupa, neîmbătrânită, neîmblânzită în aspiraţiile ei spre artă deplină, a Teatrului «Bulandra»" a fost cea care a proiectat „în universul nostru artistic, în 1976, noua piesă a Ecaterinei Oproiu".

Mircea Ghiţulescu scrie (cf. *Istoria dramaturgiei românești contemporane.*

Editura Albatros, București, 2000) că „Ecaterina Oproiu a reexaminat savuroasele ei interviuri publicate prin anii '70 în revista *Contemporanul* (tipărite în cartea *3x8 plus infinitul — nota n., M. M.),* remarcabile prin *autenticitate* nonconformistă, în contrast cu conformismul vremii, le-a selecţionat după un minimum de criterii dramatice (problematică, pitoresc, insolit, reprezentativ), devenind mici scenete legate între ele printr-un pretext: o emisiune de televiziune". De fapt, „important (și unic, după câte știm, la noi) este că interviul, specie publicistică, se transformă ingenios în teatru". Valentin Silvestru nota în cronica din *România literară* din 27 decembrie 1976, reprodusă în cartea *Ora 19.30,* că „e… pentru prima oară când televiziunea apare în teatru ca un mod de intervenţie civică și e pentru prima oară când oamenii televiziunii apar ca personaje, cu dramele lor reale, cu munca lor. Dar, desigur, e și pentru prima oară când se agită cu atâta acuitate, pe scena noastră, condiţia femeii. Într-un context amplu, care te face să te gândești dacă nu cumva, simulând atâtea chestionări, autoarea nu ne ia de fapt un singur interviu, chiar nouă, tuturor celor din sală, cu o șiretenie căptușită de graţie și cu o iscălitură de gheară catifelată care nu te lasă de tot liniștit după ce te-a însemnat. Forţa de atac a piesei împotriva prejudecăţilor e absolut remarcabilă". Ion Cocora aprecia (cf. *Privitor ca la teatru,* vol. III, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982) că *Interviu* e „O piesă-eseu", „o piesă-dezbatere" pe tema *condiţia femeii;* premisele sunt, adică, demonstrative, de un evident caracter teoretic; materia dramatică, în schimb, nu e câtuși de puţin abstractă, subtextul ei

demonstrativ e bine ascuns de datele cotidiene ale fabulei; personajele încorporează în ele cu o uimitoare lipsă de ostentaţie tensiunea faptului de viaţă real; actele lor sunt de acord cu unele mentalităţi, faţă de acestea pot fi considerate autentice sau nu, de aceea nici nu cer motivaţii psihologice. Într-un fel, Ecaterina Oproiu imaginează o suită de crochiuri aparent fragmentare, fără coerenţă epică, deoarece nu gradarea faptelor contează în tranșarea deznodământului, căci practic nici nu există o ordine acumulativă în ceea ce privește anecdotica, un episod nu e condiţionat de altul; altfel spus, unitatea e una de atitudine, o asigură starea de spirit pe care se edifică spaţiul convenţiei, atitudinea și starea de spirit, în consecinţă o reprezintă structural pe autoare, pulsul lor aci bate în situaţii și replici de un înduioșător sentimentalism, aci în altele de o ironie tăioasă, împinsă cu scânteietoare inteligenţă până la limita unei subtile demitizări".

Avem la îndemână o mărturie a regizoarei, publicată în secvenţa *Novele teatrale* din volumul *Mnemosina, bunica lui Orfeu.* „După *Elogiul negaţiei,* prin care clamează refuzul oportunismului și al sclerozei, autoarea (Ecaterina Oproiu — *nota n. M. M.)* adună în volumul *3*8 plus infinitul* un mănunchi de interviuri de incitantă actualitate. Era în 1976. În faţa unui coș în care cădeau ghemotoace de hârtii nefolositoare (câte fragmente din viaţa ei?) — ea într-un halat cenușiu de curăţenie, necoafată, obosită, eu cu fetiţa mea de doi ani pe genunchi (ce *mai Marghiolită!,* spusese Catrinel) —, am hotărât împreună să ne înhămăm (nu știam la ce!) la urca rea interviurilor pe scenă. Am umblat într-un periplu pe la Teatrul Mic, pe la «Nottara» și ne-am oprit la «Bulandra», unde eu susţineam că ar fi distribuţia perfectă (pe Dragă Olteanu am împrumutat-o de la Naţional). Pe urmă, am muncit mult și am suferit mult și a ieșit un spectacol destul de bun pentru câtă supărare fusese între noi, un spectacol care putea fi mai bun, din punctul meu de vedere, dar așa a fost să fie. Un spectacol care s-a jucat opt ani și s-ar mai fi jucat și astăzi, dacă n-ar fi murit, ca-n poveste. Un spectacol pe care eu l-am considerat ca pe un act social.

Cu Ica Matache în *Interviu*

Un spectacol care conţinea totuși o apreciabilă cantitate de adevăr — un spectacol în care actriţele, în special, realizau impresionante performanţe. Un

spectacol care nu era frumos, era dur și neplăcut. În niciun caz roz… La acest spectacol am înţeles ce înseamnă forţa biologică a femeii, capacitatea femeii de a fi inteligentă prin instinct sau visceral, altfel decât bărbatul. M-am gândit de multe ori, citind *Baraj la Pacific,* sau *Iubitul,* sau *Caietul de aur,* sau *Copiii violenţei,* la Primăriţa, sau la Procuroarea, sau la Sudoriţa, sau la Femeia la fân din *Interviu.* Aceeași vulnerabilă încrâncenare. Același victorios eșec. Forţa fragilă a femeii. Eroismul ei derizoriu. Fatalitatea biologică depășită prin efortul voinţei și al misterului nedescoperit încă.

Pentru Natalia Stancu, semnatara cronicii publicată la 12 ianuarie 1977 în cotidianul *Scânteia, Interviu* „are forţa dramatică a unei confesiuni, frizând deseori tragismul, iar pe alocuri — nu întru totul deliberat — comicul. E, acesta din urmă, un risc pe care Ecaterina Oproiu și-l asumă *bărbătește,* în numele unei nobile aspiraţii spre autenticitate și al refuzului oricărei mistificări". Natalia Stancu sesizează și o seamă de defecte de structură ale piesei. „*Interviu* nu se încheagă îndeajuns în plan dramatic, intriga Reporter-Reporteriţă nereușind să asigure suficientă coezi une suitei de scene-dezbatere".

Un reproș asemănător formulează în cronica sa, publicată în nr. 1 din 1977 al revistei *Teatrul,* criticul Virgil Munteanu. În opinia lui, duelul Reporter-Reporteriţă ajunge să se degradeze „în hărţuială feministă-antifeministă și, mai jos, în gâl ceva postmatrimonială". Până la urmă, va începe o altă piesă, „și, din păcate, mult mai puţin interesantă". Și Virgil Munteanu punctează: Și, din păcate, mult scoasă în evidenţă, mult apăsată în spectacolul Cătălinei Buzoianu, de pe scena Teatrului «Bulandra». Paradoxal lucru, tocmai strălucita, dar absolut strălucita interpretare a fermecătoarei Gina Patrichi și a seducătorului Octavian Cotescu pune în lumină crudă acest cusur de structură al piesei, tocmai impecabila lor tra iectorie, tocmai fantezia lor explozivă, tocmai subtilitatea lor de monștri sacri ai scenei noastre nasc sentimentul de neîmplinire sau de preaplin, pe care specta colul îl lasă. Dar cum să le reproșezi actorilor că sunt prea buni? Mă întreb cu teamă ce s-ar fi ales din spectacol dacă și celelalte interprete nu ar fi atins nivelul foarte înalt al Ginei Patrichi și al lui Octavian Cotescu. Din fericire, lucrurile stau astfel, că interviurile propriu-zise sunt, fiecare în parte, bijuterii de interpretare".

Spectacolul a avut premiera la data de 18 decembrie 1976, după un număr însemnat de vizionări în faţa unor comisii ideologice, vizibil deranjate de „nonconformismul" textului, nonconformism despre care vorbea Mircea Ghiţulescu. După mărturia regizoarei însăși, publicată în *Monografia Teatrului «Bulandra»,* specta colul „a avut de întâmpinat multe probleme, vizionări, după care se tăiau scene din spectacol și se cereau chiar modificări de decor, dar, în cele din urmă, a ieșit și a avut un succes mare". Deși „aceste fragmente aruncate peste bord, în nebunia repetiţiilor", cum le numea sibilinic Cătălina Buzoianu în cartea sa *Novele teatrale* au costat-o, neîndoielnic, mult. În regia Cătălinei Buzoianu și în scenografia lui Mihai Mădescu evoluau actorii Gina Patrichi, Octavian Cotescu, Aurel Cioranu, Mariana Mihuţ, Tamara Buciuceanu, Lucia Mara, Dragă Olteanu-Matei (dublată de Maria Gligor), Mihaela Marinescu, Cătălina Pintilie, Adrian Pintea (dublat de Andrei

Peniuc) și Mihai Mereuţă.

Dincolo de defectele amintite, spectacolul a fost unul bun. Indubitabil, bun. A fost cel ce i-a adus buletinul de București regizoarei Cătălina Buzoianu, „Spectacolul — scria Valentin Silvestru — valorifică, într-o exprimare solidă și ordonată, cu orânduirea talentată și fluentă a momentelor, într-un realism substanţial, lapidar și dens, ce e novator și profund în text. Regizoarea și scenograful Mihai Mădescu au compus și o structură scenică, dar această structură, la început găsită (determinată de desfășurarea acţiunii pe un platou de televiziune, într-un spectacol de televiziune), n-a acoperit ulterior piesa. Probabil că formula literară ar avea nevoie de o formulă scenică mai ramificată și mai diversă, aptă a spori dramatismul conţinut și a potenţa diversitatea mediilor, a circumstanţelor de viaţă (și de joc) și a figurilor. Dar avem de-a face negreșit cu o operă scenică de adevăr și frumuseţe, cu eroine triste și vesele, posace, nostime și, mai ales, inteligente, de o inteligenţă ascuţită cum e Ea, *întruchipată strălucitor de Gina Patrichi… (subl. n., M. M.)”*.

O cronică semnată de Smaranda Jelescu și publicată în *Scânteia tineretului* din 29 decembrie observa, la rândul său, defectul de construcţie menţionat de Virgil Munteanu. Există un dublu în construcţia personajului Ea. O ea, care este fosta soţie în disputa de pe platou, și o Ea, reportera. „De fapt, reporterul, actriţa Gina Patrichi este *altcineva* atunci când intră în rol, când îşi face meseria, când intervievează”. Autoarea cronicii observă o scădere a tensiunii scriiturii, dar și a tensiunii spectacolului în episodul cu pricina, un episod căruia, de altfel, nu e greu să-i găsești ascendenţa în *Nu sunt Turnul Eiffel* și urmarea în viitoarea piesă a Ecaterinei Oproiu, *Cerul înstelat deasupra noastră.* „Cătălina Buzoianu — scrie Smaranda Jelescu — a realizat un spectacol-dezbatere etică, în care ideile sună răspicat și dramatismul este conţinut. O scenografie funcţională, semnată de Mihai Mădescu, explicitează refuzul ostentaţiei. Dacă spectacolul ar fi avut mai mult ritm, dacă regizoarea ar fi simţit acele *trenări* de pe platou — paradoxal, pe un platou de televiziune tocmai ritmul îndrăcit al lucrului trebuiau să o ajute la eliminarea pauzelor de tensiune — ar fi greu să îi găsim păcate grave”. Jurnalista remarcă meritele Cătălinei Buzoianu în alcătuirea distribuţiei și observă: „Gina Patrichi, excepţională în marele monolog de la început și *autentic* reporter”.

Pentru Natalia Stancu, *Interviu* se vrea, în primul rând, un spectacol de actori, „Aplaudată la scenă deschisă, Gina Patrichi în rolul Reporteriţei reușește, într-adevăr, cu acest spectacol una din marile creaţii ale sale. Actriţa vibrează ca o lamă de oţel, se mistuie de pasiune, de dorinţa de a *fi,* de *a trăi* fără frustraţii, ca un om întreg. Cred că această creaţie a Ginei Patrichi ar fi fost și mai strălucită dacă, în unele momente, actriţa ar fi mai puţin demonstrativă și ar căuta sugestii mai discrete, dar mai percutante ale dramei”.

În cronica din nr. 1 din 1977 al săptămânalului *Contemporanul,* Margareta Bărbuţă afirmă că spectacolul este dominat de „cuceritoarea prezenţă a Ginei Patrichi în rolul Reporterei, de o excepţională putere de sugestie, inteligentă și sensibilă, suplă și viguroasă, transpunându-se firesc în cele mai diverse stări și situaţii. Momentul pe care l-aș numi al definirii paradoxului femeii *(… moale,*

moale… fetiţa, băieţelul…) e antologic".

În opinia lui Radu Popescu, exprimată în cronica apărută la 27 decembrie 1976 în cotidianul *România liberă,* spectacolul regizat de Cătălina Buzoianu.

„Foarte mulat pe spiritul fin, alert, luminos, al autoarei, și mai ales interpreţii, care, în cea mai mare parte a lor, au strălucit" merită toate aprecierile. „Începând cu Gina Patrichi, interpreta reporterei, care, după ce și-a introdus personajul printr-un monolog interpretat ca un *show* de cea mai bună calitate, a fost tot timpul umană, sinceră, inteligentă, simplă, fără cel mai neînsemnat moment de scădere, care să ne dea prilejul de a arunca ancora criticii".

În *Cartea cu artiști. Teatrul românesc contemporan* (Editura Redacţiei Publicaţiilor Românești pentru Străinătate, București, 2004), Mircea Ghiţulescu introduce un subcapitol, intitulat „Gina, Cătălina și Ecaterina", în care, în mare, reia o cronică publicată în revista clujeană *Steaua.* „Energia regizorală s-a risipit în el a borarea scenariului. Odată compus, este lăsat cu încredere pe mâna actorilor. Pe de altă parte, *Interviu* este genul de spectacol în care munca regizorului se ascunde într-o puzderie de amănunte pe care ești dispus să le atribui oricui (scenografului, muzicii, actorilor, întâmplării), numai regizorului nu. Dar este cu certitudine un spectacol de actori… Voluntară, dramatică, imprevizibilă, Gina Patrichi poartă personajul (Reportera TV) de la eroism la tragism. Fronda ei feminină ascunde o mare decepţie și o dragoste nestinsă pentru fostul soţ. Ea, care predică bărbăţia femeii, bărbată ea însăși, neobosită, mereu în vervă, e slabă în dramaticul ei eroism. Raporturile de vinovăţie cu fostul soţ (reporter și coautor al emisiunii cu pricina) se restructurează. Cine aste vinovat pentru ruptura unei perechi legate printr-o iubire încă vie?"

În *săptămâna culturală a Capitalei,* Dinu Săraru a consacrat un foileton în trei episoade spectacolului de la Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra". Din a treia lui parte, apărută la data de 14 ianuarie 1977, citez următoarele: „Spectacolul Cătălinei Buzoianu cu acest remarcabil *Interviu* — un *Interviu* curajos, adeseori crud, nu o dată încălzit de lirism, întotdeauna cinstit și autentic și întotdeauna polemizând cu mistificarea și, mai ales, având darul de a nu ne sufoca cu soluţiile pe tavă și cu prefigurările de circumstanţă, în favoarea dreptului vieţii de a-și mai spune și ea cuvântul, de atâtea ori imprevizibil, totuși —, spectacolul, zic, onorează replica și, în cele mai multe cazuri, egalează. O trupă cum este aceasta de la «Bulandra» cere din partea unui regizor inspirat știinţa creării cadrului și atmosferei, pentru ca actorii, bine distribuiţi, să se desfășoare ei înșiși cu plăcere în spaţiul determinat de personaje și replici… Regizoarea a înţeles acest lucru, și iată-i, mai întâi, pe Octavian Cotescu-Reporterul făcând credibil un personaj abia sugerat, punând la bătaie umorul lui blând și superior ironic, pentru a lăsa să se înţeleagă că ar fi vorba de o dramă mult mai puternică decât spun replicile… și pe Gina Patrichi Reportera, semnând un moment de teatru de mare virtuozitate și, iar, suplinind drama cu o artă a detalierii nuanţelor și a sugerării semnificaţiilor ultime remarcabilă și puternic aplaudată".

La zece ani distanţă de succesul reprezentat de spectacolul cu piesa *Interviu*

de Ecaterina Oproiu, Gina Patrichi și regizoarea Cătălina Buzoianu se vor reîntâlni pentru o nouă mare izbândă, din păcate printre ultimele ale actriţei pe scena Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra". E vorba despre spectacolul cu *Dimineaţă pierdută,* adaptare dat-o rată Cătălinei Buzoianu, după romanul omonim al Gabrielei Adamesteanu.

7. O nouă întâlnire cu Gorki: *Micii burghezi*

La aproape trei ani de la marele succes reprezentat de noua montare a celei mai cunoscute piese a lui Maxim Gorki, *Azilul de noapte,* Teatrul „Bulandra" lua decizia de a introduce în repertoriul său piesa de debut a scriitorului, *Micii burghezi.* Spectacolul a avut premiera la 10 februarie 1978, regia îi aparţinea lui Ioan Taub, iar scenografia Svetlanei Şchiopu. Distribuţia era una de excepţie, cuprinzând o parte dintre „greii" instituţiei: Victor Rebengiuc în *Bessemenov,* Luminiţa Gheorghiu și Ica Matache, distribuite pe rolul *Akulina Ivanovna,* Florian Pittiș în *Piotr,* Albert Kitzi *(Nil),* Mihai Mereuţă *(Percihin),* Rodica Suciu-Stroescu în *Tvetaeva,* Gelu Colceag (*Șișkin),* Maria Gligor *(Stepanida),* Emil Reisenauer și Mihai Vasile Boghiţă, care jucau, alternativ, rolul *Medicului.* Ginei Patrichi i s-a încredinţat rolul *Tatiana.*

Remarcăm prezenţa în distribuţie a unui nume, cel al lui Albert Kitzi, căruia i s-a încredinţat rolul Nil. Documentarul vorbește despre faptul că acesta ar fi fost dublat de Dan Nuţu. Nu există însă cronici la reprezentaţii în care ar fi evoluat „Dublura", actor de mare clasă, care introdusese un stil nou pe scenă. Dan Nuţu era „tânărul furios" al teatrului românesc.

În opinia lui Valentin Silvestru, exprimată în cronica publicată în *România literară* nr. 9 din 7 martie 1978, a fost vorba despre „o apariţie care nu se reţine…sub apăsarea distribuirii eronate, fad băieţoase, cu accente cocoșești a lui Albert Kitzi, se prăbușește coloana principală a eșafodajului gorkian". Și Ileana Lucaciu, semnatara cronicii din *săptămâna culturală a Capitalei,* ediţia din 24 martie 1978, a văzut spectacolul cu Albert Kitzi în rolul Nil, și nici ea nu a avut deloc cuvinte de laudă la adresa interpretului, „de la care cu greu se poate înţelege replica, rostită cu un accent aparte, pe care-l are în vorbire actorul". Numai că Natalia Stancu, semnatara comentariului din cotidianul *Scânteia* (numărul din 16 februarie 1978), era de părere că, „handicapat mai ales de felul defectuos și ciudat în care accentuează cuvintele și, mai ales, frazele, Albert Kitzi, tânăr actor cu o personalitate deosebită, creează un Nil interesant, direct, deschis, degajat, cuceritor — definit mai mult prin independenţa mișcării sale în scenă decât printr-o relaţie și coliziune ideatică cu ceilalţi". La rându-i, Traian Șelmaru îl califică pe interpretul rolului Nil drept „un actor foarte talentat", care „dă proaspetei imagini a lui Nil firesc și spontaneitate" (în *Informaţia Bucureștiului* din 15 februarie 1978).

Am insistat asupra acestei gâlcevi indirecte a comentatorilor mai puţin pentru partea spumoasă din ea, cât mai degrabă pentru faptul că, așa după cum se va vedea, regizorul Ioan Taub a mizat mult în spectacolul său pe relaţia antagonică

dintre Bessemenov (jucat de Victor Rebengiuc) și Nil.

Iată cum îşi începe cronica publicată în nr. 4 din 1978 al revistei *Teatrul* criticul Constantin Paraschivescu: „Maxim Gorki și-a intitulat piesa, la început, *Scene din casa familiei Bessemenov,* e posibil ca celui obișnuit cu titlul *Micii burghezi* — și cu imaginea asociată lui — prima notaţie a autorului să i se pară mai adecvată realităţii de azi a spectacolului de pe scena Teatrului «Bulandra». Din două motive. Întâi, pentru că realizatorii — în primul rând, regizorul Ioan Taub — n-au urmărit cu precădere accentuarea unor linii ale conflictului, a unor momente anume de intensitate și a unor afecte, n-au propus o delimitare ostentativ tipologică, ci s-au străduit — s-au străduit! – să obţină ceva mai mult decât toate astea, ceva de dincolo de linii și de scheme, o stare dramatică, o stare existenţială, realistă destul de greu de definit. Apoi, pentru că n-au ţinut cont de unele convenţii stabilite în urma unei lecturi tendenţioase, care pretinde o scăpărare de flăcări, în conflictul dintre bătrânul Bessemenov și tânărul Nil, o determinare socială categorică a acestuia din urmă. Rezultatul: starea dramatică se definește de la sine, natural, concentrat, grav, pe parcursul desfășurării ei, iartendinţa e implicită. Viaţa în casa Bessemenovilor — legaţi prin lanţurile grele ale apartenenţei de clasă, prin avere, prin titluri, prin prejude câţi, prin ipocrizie și prin rigiditatea în educaţie și în conduită — este imposibilă, căci e generatoare de drame, de ratări, de denaturări. Singura soluţie e desprinderea din acest infern, eliberarea simplă, firească, sănătoasă, în numele plenitudinii personalităţii omenești și al nobleţei destinului omului, soluţie care se află în mâinile fiecăruia”. Și Constantin Paraschivescu spune: „*Scene din viaţa familiei Bessemenov*acesta e spectacolul Teatrului «Bulandra», regizat în stilul Teatrului «Bulandra» de către Ioan Taub, adică cu știinţa de a pune în valoare capacitatea de trăire lăuntrică a excelenţilor actori de aici și de a crea prin ei, cu ei, adevăratele dimensiuni dramatice ale unei familii care plătește pentru falsificarea esenţei sale umane”.

„Accentul regizoral cade pe confruntarea crâncenă din casa familiei Bessemenov, denumită o adevărată «casă de nebuni», cu personaje aflate în pragul alienării psihice”, scrie Ileana Lucaciu în sus-menţionată cronică din *săptămâna.*

„Loan Taub, regizorul solidului spectacol de la Teatrul «Bulandra», desci freză, descompune și creează cu minuţie obiectivă textul gorkian scenă cu scenă, replică cu replică — scria Natalia Stancu în *Scânteia* — Lectura lui modifică totuși echilibrul gorkian dintre condiţionarea socială și condiţionările psihologice și temperamentale ori pur și simplu existenţiale, apăsând pe ultimele trei, pe lupta dintre necesitate și libertate, pe nonsensul existenţial al Tatianei. La fel, înfruntările de idei sunt, și ele, întrucâtva estompate de unele atitudini mai mult temperamentale și de dispoziţii apăsat sentimentale… Spectacolul este serios, lucrat cu mare atenţie, cu acea răbdare a decupajului și știinţă a consecvenţei stilului, a elaborării contratimpului dramatic, a proiectării corpurilor în vidul scenei și a lansării replici lor, în concentrarea unor momente de tăcere: cu acea pricepere a dilatării semnificative a unor secvenţe, care nu i-au lipsit niciodată lui Ioan Taub.

Cu certitudine, a fost un spectacol de actori și pentru actori. Tocmai din acest motiv, Ioan Taub a accentuat latura cehoviană a acestui text de debut în genul literaturii dramatice a lui Maxim Gorki. Și actorii nu au dezamăgit. Gina Patrichi, deloc".

„Gina Patrichi — scria Constantin Paraschivescu — este Tatiana, fiinţa care resimte mai intens drama familiei, pentru că nu se poate desprinde de ea prin sinucidere; interpreta trăiește grav datele rolului, cu o concentrare de tragediană care-și strigă tăcerile şi-şi șoptește zguduitor strigătele".

„Gina Patrichi — nota Natalia Stancu — dovedește încă odată ce mare actriţă este. Dincolo de faptul că pornește prea de sus, din paroxismul unei stări de suferinţă (interzi când eroinei o trecere necesară de la conflictul încă deschis, viu cu lumea), la totala apatie. Gina Patrichi mi se pare aici chiar superioară unor creaţii precedente, prin estomparea oricăror tonuri stridente, prin bogăţia nesfârșită a nuanţelor, prin capacitatea extraordinară de sugestie a celor mai mici detalii ale chipului și gesturilor ei".

Printre creaţiile de neuitat pe care le-a prilejuit spectacolul, Nelu Ionescu vorbeşte în cronica sa din nr. 8 (23 februarie 1978) al revistei *Flacăra* despre „aceea a Ginei Patrichi", „ţipetele gâtuite și privirile infinit disperate ale chinului pe care Gina Patrichi l-a dat Tatianei". „Gina Patrichi interpretează o Tatiană convingătoare", zice Traian Șelmaru.

Ceva mai rezervată este Ileana Lucaciu, care, în cronica ei, scrie: „Gina Patrichi, supusă îndrumării regizorale, accentuează, în dauna complexităţii rolului, doar ariditatea și uneori răutatea Tatianei, lăsând de o parte tendinţele de evadare, simplificând relaţiile faţă de părinţi".

A fost, după părerea lui Constantin Paraschivescu, un „spectacol de interpreţi… dar și de confirmare a unei viziuni regizorale pline de tact, care a reușit să definească problemele grave ale unui univers închis".

8. Roluri, în chip și fel

De la spectacolul cu piesa *Micii burghezi,* au trecut ceva ani până când Ginei Patrichi să i se încredinţeze un nou rol. De-abia în anul 1981, respectiv în stagiunea 1981 — 1982, actriţa a putut fi văzută într-o nouă premieră — cea cu piesa spaniolului Antonio Buero Vallejo *Judecată în noapte* (14 februarie 1981). La scurtă vreme, actriţa evolua, la modul superlativ, într-o nouă premieră, cea a *Amintirilor \u* Aleksei Arbuzov, montare a cărei regie a fost asumată de actorul Ion Caramitru (30 aprilie 1982). După o nouă pauză, publicul bucureștean a avut bucuria de a o revedea pe Gina Patrichi în O *lume pe scenă,* un spectacol cu o structură absolut aparte, mozaicată, ce o avea drept regizoare pe coregrafa Miriam Răducanu, cu care actriţa avea și o relaţie personală ceva mai specială (14 martie 1984). În spectacolul cu piesa *Romeo și Julieta la sfârșit de noiembrie,* după piesa dramaturgului ceh Jan Otčenášek, spectacol ce a avut prima ridicare de cortină la 30 iulie 1984, actriţa a avut parte de o dublă satisfacţie: mai întâi, pe cea a

reîntâlnirii cu un vechi prieten, regizorul Valeriu Moisescu, de numele căruia se leagă debutul ei în artă, atât la Teatrul de Stat din Galaţi, cât și la Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra", apoi pe aceea de a putea susţine un veritabil recital actoricesc. Făcea cu Tamara Buciuceanu un tandem ieșit din comun, tandem în care îşi dădeau mâna deopotrivă complementaritatea și contrapunctul, armonizarea dintre cele două interprete fiind fără cusur. În sfârșit, la 8 noiembrie 1986, Gina Patrichi apă rea în spectacolul cu piesa *Io, Mircea Voievod de* Dan Tărchilă, spectacol ce fusese impus Teatrului „Bulandra" de aniversarea voievodului Mircea cel Bătrân, aniversare rapid instrumentalizată de cultul personalităţii dictatorului. Iar cum jocul cu istoria deveni s-a o obișnuinţă în România comunistă, nu a mai mirat pe nimeni de ce Bătrânul Mircea a fost cosmetizat în laboratoarele de propagandă ale vremii, supus unui *lifting* caraghios și rebotezat Mircea cel Mare. Putea doar să mire cum la această operaţie de rescriere a istoriei aderau nume importante ale istoriografiei naţionale. Dar compromisul era la ordinea zilei, o nefirească regulă de viaţă sau, mai corect spus, pentru supravieţuire.

Nu am reușit să aflu motivele în virtutea cărora Gina Patrichi, actriţă în plină forţă creatoare, a fost mai rar distribuită în anii respectivi. Sigur e un lucru. Că, deși spectacolele în care a jucat au fost de calibre artistice variabile, Gina Patrichi nu a abdicat nicio clipă de la regulile profesionalismului și ale respectului pentru public. Desprind câteva reflecţii ale actriţei, notate de ea însăși într-un caiet de însemnări și reproduse în facsimil în cartea lui Mircea Patrichi:

„Teatrul nu e nicio meserie, nici divertisment. Ci omul regăsit în superioara lui umanitate".

„Dragostea de teatru și aventura inteligenţei se confundă".

„Nu accept să trăiesc altfel decât pentru a putea descifra și reprezenta, în lumina unui sens, experienţa vieţii".

„Vreau să creez pentru toţi. Sună grandilocvent, dar scena e făcută pentru a facilita dialogul, și nu pentru a sublinia ceea ce ne poate despărţi".

„Dacă m-am dăruit teatrului este pentru că mi-s dragi semenii".

Recitind aceste reflecţii, azi, 1 august 2008, gândul m-a dus instantaneu la car tea regizorului Mihai Măniuţiu *Despre mască și iluzie* (Editura Humanitas, București, 2007), acel regizor cu care Gina Patrichi va colabora fără cusur în ceea ce va fi ultimul ei mare succes, spectacolul cu piesa *Antoniu și Cleopatra.* Ceea ce Mihai Măniuţiu enunţă drept teorie generală a artei actorului se potrivește perfect artei Ginei Patrichi. Tocmai de aceea, înainte de a continua operaţiunea de rememorare a rolurilor interpretate pe cele două scene ale „Bulandrei" de marea actriţă, socotesc necesar să intercalez un fragment semnificativ din cartea lui Mihai Măniuţiu:

„Actorul practică saltul în gol cu ochii legaţi… Expunându-se riscurilor dedublării, el reușește nu odată să depășească neajunsul dualităţii și să adauge lumii fictive a scenei o a treia figură, un al treilea corp (nici al lui, nici al personajului) care, în nou ivita triadă, se va manifesta independent și va fi, pe durata spectacolului, adevăratul vehicul, adevărata esenţă a celorlalte două.

Metamorfozele duc, cum se vede, nu la transformări enigmatice, ci la neașteptate înființări. *Deasupra persoanei sale private și a conturului dramaturgie sugerat al rolului (contur cuprins, desigur, tot în câmpul Sinestezic), histrionul proiectează un corp înglobant, superior celor ce l-au* precedat *și care împlinește schema ludică pirintr-o figură* întrupată exclusiv pentru joc *și con sacrată lui, figură necunoscută, și totuși atât de transparentă, încât celelalte două vor putea să fie mai lesne decât înainte încifrate ori descifrate printr-însa. În teatru, himerele sunt îmbrăcate în armuri senzitive și profesează un răscolitor patetism al carnalului. Din actor se naște himera carnală a actorului: persoana sa ludică. Ea îl închide într-un destin și-l hărăzește trăirii intense, eliptice a fatalităţii rolului. Seară de seară, o experienţă-limită prefaţează acest transport fantasmatic dintr-o existenţă aleatorie în una necesară. Asistăm la un fel de* sinucidere *simulată a interpretului: orizontul circular al individuaţiei lui devine obscur și confuz, cu limite cvasi-iluzorii, ușor de transgresat, acesta fiind momentul său paradoxal de plinătate în vid. Când el e aproape totul și aproape nimic. Expus oricărei transformări și părând a beneficia de spectaculoase posibilităţi de a fi, el are, de fapt, la îndemână doar multiple căi de a se nega, de a permite Alterităţii să îl pătrundă, să ia în stăpânire teritoriile pe care, urmând strategia implicită a vocaţiei, spiritul său le-a părăsit provizoriu… Ce straniu, ce absurd, în fond: să fii invadat de tine însuţi, care e un altul, și să te regăsești în fantoma care bântuie locul absenţei tale!…*

…Pe durata reprezentaţiei, trăirea cotidiană e abolită printr-un constant efort antimimetic, prin numeroase tehnici de sublimare, dar, în momentul când încorda rea cedează și actorul trece în spatele scenei relaxat, golit de toţi și de toate, sân gur cu vertigiul inimii lui, reflexele *jocului — în cea mai mare parte neștiute, nebă nu te și împodobite cu înșelătoare obrăzare — îl invadează dintr-odată, îl năucesc, insuflându-i un aparent și tranzitoriu calm…*

…A juca un coșmar voluptuos…”

Jocul… șansă dată omului de a-și regăsi superioara lui umanitate, după spusele Ginei Patrichi. Figura întrupată exclusiv pentru joc — după spusele lui Mihai Măniuţiu. A profita de „coșmarul voluptuos” pe care îl reprezintă jocul, după cum opinează Mihai Măniuţiu, dar nu pentru tine, omul-actor, ci pentru a crea pentru toţi, cum dorea Gina Patrichi. Producând în timpul spectacolului ceea ce Mihai Măniuţiu numește „un al treilea corp-de-sacrificiu al lui”, actorul se dăruiește teatrului și face asta, fiindcă îi sunt dragi semenii, după cum nota Gina Patrichi.

„Actorul — scrie în cartea sa Mihai Măniuţiu — este rezultatul unei neîntrerupte creaţii de sine”. O creaţie ce s-ar dovedi imposibilă în absenţa dragostei de teatru și a inteligenţei invocate de Gina Patrichi.

La originea voinţei de prefacere a actorului se află, în opinia regizorului-teoretician, „nostalgia unităţii irecuperabile a fiinţei”. O irecuperabilitate pe care a încercat s-o anuleze prin jocul său, în numeroasele ei roluri, Gina Patrichi.

„Actorul tinde să fie *mai mult* și *mai mulţi,* fără ca, prin aceasta, fiinţa lui să scadă, să se împuţineze. Pierzând, el câștigă, multiplicându-se, el se lipește mai mult de sine”, scria Mihai Măniuţiu. Cine privește retrospectiv rolurile jucate în

teatru, la radio, la televiziune, pe marele ecran de Gina Patrichi realizează că actriţa a înţeles dintru început raportul acesta de compensare între pierdere și câștig, că a știut să-l manipuleze în favoarea sa și să iasă învingătoare.

„Histrionul e o identitate în continuă devenire, în neîntrerupt proces de alteritate, și, de aceea, probabil, îi vine ușor să apară mereu ca pionier al fantasmelor altuia. El nu distribuie vise străine și nici nu le trăiește în locul publicului: el dovedeşte doar, prin succesivele-i încarnări, că visul acesta sau celălalt e practicabil.

Viziunile și himerele abia schiţate ale celorlalţi devin, prin intermediul său, din aeriene și impalpabile, extrem de concrete, tangibile și îşi divulgă unul câte unul secretele", notează Măniuţiu.

Despre devenirile din anii '80 ale Ginei Patrichi, în rândurile ce urmează.

Așadar, în seara de 14 februarie 1982, la Sala de la Grădina Icoanei a Teatrului „Bulandra", avea loc premiera spectacolului cu piesa *Judecată în noapte* a dramaturgului spaniol Antonio Buero Vallejo. Autorul, cunoscut pentru atitudinea sa antifranchistă, antitotalitară, vizibilă mai cu seamă în *Generoasa fundaţie* (piesă care a fost montată la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" din București) ori în *Somnul raţiunii* (jucată tot acolo), beneficia de o oarecare popularitate în România. Editura Univers i-a publicat în anii '80 o selecţie consistentă de piese, într-o prezentare grafică remarcabilă pentru condiţiile tipografice din vremurile respective. Direcţia de scenă îi aparţinea lui Tudor Mărăscu, regizor care, după un început profesional remarcat în teatrul de televiziune, și-a continuat cariera la Teatrul „Giulești" („Odeonul" de azi), dar și în film *(Bună seara, Irina!* fiind una dintre peliculele cele mai cunoscute care îi poartă semnătura), în vreme ce decorul specta colului era gândit de Dan Jitianu, iar costumele de Mihaela Demetriade. Din distribuţia montării făceau parte actori din prima garnitură a „Municipalului", precum Victor Rebengiuc, Ileana Predescu, Ion Besoiu, Fory Etterle, George Oancea, Dorin Dron, Ion Cocieru, Constantin Drăgănescu, Diana Lupescu.

Într-o România din ce în ce mai deconectată de la circuitul cultural (și nu numai!) internaţional, în care criza economică anunţa colapsul iminent al regimului comunist, în care restricţiile valutare tot mai draconice făceau tot mai dificile reprezentările unor piese de ultimă oră din literatura dramatică occidentală, *Judecată în noapte* avea toate șansele să devină un eveniment.

Exegeţii spanioli ai lui Buero Vallejo, arăta Mira Iosif în cronica publicată în nr. 3 (martie 1982) al revistei *Teatrul,* „îl consideră un dramaturg al misterului existenţial, bibliografia ce i se consacră se preocupă în mare măsură de tehnica drama tică, de structurile compoziţionale, care utilizează frecvent alternarea planurilor, precum și procedee specifice picturii (perspectiva *raccourci-ului)".* Mai departe, Mira Iosif sublinia că „Antonio Buero Vallejo ambiţionează să înnoiască teatrul spaniol contemporan, să cuprindă în replicile pieselor sale *întreaga realitate,* discutând-o *din perspectiva conștiinţei tragice* proprie culturii spaniole. Cu alte cuvinte, potrivit unor exegeze (Ferrater Mora), Vallejo ar face în teatrul său o sân teză a *fenomenului* spaniol, înglobând *momentul sufletului* (Unamuno), cel *al formei*

(Eugenio d'Ors) și, fără îndoială, cel *al conștiinţei* (Ortega y Gasset)".

În cronica apărută la 13 martie 1982 în *România liberă,* sub semnătura lui Radu Popescu, Vallejo e calificat drept unul dintre acei spanioli care, cunoscând războiul civil, dictatura franchistă și ceea ce a urmat după 1975, când aceasta a fost înlăturată, „nu-și ascund rana, după cum nu ascund nici eforturile firești umane, nu întotdeauna conștiente, de a o uita. Această dilemă, această sfâșiere nu au niciun efect dizolvant asupra unităţii sursei de inspiraţiei, și nici asupra aceleia a construcţiei dramatice. Totul în dramaturgia lui Vallejo izvorăște din universul spaniol și totul răspunde acestui apel istoric, printr-o frământare neîncetată a omului, în diverse — adeseori implacabil opuse — direcţii morale și politice, dar cu reacţiuni psihice foarte asemănătoare. De aceea, frământarea subconștientului, aș spune mai curând a subconștiinţei, acoperă în eroii lui Vallejo lucrarea conștiinţei, chiar pe a conștientului. De aceea, visul, coșmarul, în fond halucinaţia, purtătoarea tuturor secretelor subconștiente, joacă, în cele mai multe drame ale sale, un rol enorm, decisiv. A spune onirism e puţin; termenul pare blajin, chiar neutru, și minor estetizant. Oamenii lui Vallejo sunt victimele forţelor interioare care ţâșnesc în afară și se încarnează în procesul (tot ce poate fi mai *proces)* pe care-l întreţin, în fiecare, vechii (și noii) demoni a aproape jumătate de veac de istorie încă vie încă viguroasă: crima și teroarea, lașitatea și trădarea, vânzarea și minciuna, lăcomia și ura, egoismul și ambiţia — tot, tot ceea ce a constituit materialul de construcţie al tragediei spaniole, amestecând și îngropând în zidărie sacrificiul, sângele, eraismul, moartea atâtor și atâtor eroi spanioli".

În *România literară* din 19 martie 1981, Valentin Silvestru publica o cronică, antologată în volumul *Ora 19.30,* în care scria: „Antonio Buero Vallejo, dramaturg de o radicalitate ardentă, logician pasionat, dialectician al proceselor de conștiinţă, nu-și asumă sarcinile unui tribunal. Nu condamnă și nu iartă. El cere *atitudine în* gravele crize de responsabilitate detectate în societatea în care trăiește, manifestând o neliniște aspră faţă de posibilele consecinţe negative — totdeauna înfăţișate într-un joc grav al ipotezelor".

Iată ce scria, în cronica mai sus citată, Mira Iosif despre *Judecată în noapte:* „O piesă de factură ibseniană, pe binecunoscuta temă a destrămării cuplului burghez; ibseniene sunt și imperativele morale în numele cărora se denunţă minciuna relaţiilor matrimoniale bazate pe dragostea-marfă a femeii-obiect; detectăm și influenţe strindbergiene în transferul acţiunii mentale ce proiectează fantasmele în realitatea scenei. Nu schema subiectului sau procedeele ne interesează însă în această piesă, ci întrebările pe care ea le pune, investigând realitatea Spaniei de azi, unde oamenii de bună-credinţă constată mistificările al căror obiect au fost, sau la care au contribuit, cu inconștienţă. *Judecată în noapte* este un proces, un dublu proces. Al senatorului Juan Luis Palacios, care s-a cufundat în noaptea trecutului său franchist, timp al compromisului, trădării și tranzacţiei, noapte a unei Spanii îngenuncheate sub dictatură și teroare; și al soţiei sale, gingașa, sensibila și inocenta dulia, care, cu ușurinţă înșelată de agenţii poliţiei, s-a dezis de logodnicul ei, militant ucis în închisorile franchiste, câștigându-și o relativă liniște și un echilibru

fragil în viaţa din înalta societate. Judecata la care asistăm se desfășoară în imaginaţia senatorului; el convoacă un simbolic tribunal al conștiinţelor, audiind victimele, demult dispărute, ale politicii sale funeste. Palacios așteaptă, presimte, pretinde o sentinţă, pe care nimeni n-o pronunţă, în timp ce soţia sa se sinucide, autopedepsindu-se".

„*Judecată în noapte* — socotea Valentin Silvestru — pornește de la o situaţie tulbure a regimului noii democraţii, formulând unele presupuneri funeste — care ulterior sau și adeverit. E o dramă politică puternică și limpede, implicând persoane, dar și instituţii, sancţionând tendinţele neutraliste, ca și pe cele extremiste, ca și speculaţiile iresponsabile privind puterea. Toate aparenţele sunt înșelătoare, au un tremur și o inconsistenţă de lucruri reflectate într-o apă agitată, dar, când faptele sunt numite și moartea devine o prezenţă concretă, când esenţele ies clare la suprafaţă, jocul se încheie".

Din păcate, spectacolul nu a fost unul care să ofere satisfacţii majore. În opinia lui Valentin Silvestru, regizorul Tudor Mărăscu a comis o eroare optând pentru mon tarea piesei în sala de la Grădina Icoanei: „Mi-am mai îngăduit îndoiala că teatrul numit convenţional *rond* (fiindcă, de fapt, e… pătrat) de la Grădina Icoanei ar fi adecvat oricărei piese. Înconjuraţi din trei părţi (uneori, din patru) de spectatori, lipsiţi de decoruri, pe care îndeobște se sprijină, având în faţă un spaţiu bizar — un etaj e un hău cu trepte, iar celălalt alcătuit din loji cu public actorii fac adesea un efort considerabil de a nu observa ceea ce se află pe laturile planșeului scenic, închizându-se în loc să se deschidă spre asistenţa prezentă. De aceea, interiorizările capătă aici, câteodată, o anume crispare, iar exuberanţele un aer factice. Rareori avem de-a face cu spectacole adaptate — într-un fel sau altul — la spaţiul dat, în coerenţă deplină, stabilind tipul special de relaţie, mediată, cu cei din fotolii. Dintr-o posibilă relaţie de acest fel, *Judecată în noapte* are doar tensiunea peripeţiilor. Poate și a unor trăiri. O scenă obișnuită pe care s-ar fi sugerat claustrarea și s-ar fi punctat cu alte mijloace tranziţiile spre oniric ar fi potenţat, probabil, ideile la o altă temperatură a dezbaterii și ar fi făcut osmoza necesară, sub semnul ambiguităţii, între ceea ce ni se propune realitate și ceea ce e coșmar… Tudor Mărăscu, regizorul, a reţinut din text mai ales dramele individuale în ambianţă social-etică, o ţesătură de sentimente, resentimente, revelaţii patetice, vindicte, delaţiuni, șantaje, turpitudini, complicităţi grav culpabile, desperări, destrămarea cuplului, obsesiile trecutului, pe un fundal general aburos. Spectacolul e cursiv, elegant, lăcuit, îngrijit compus și sobru jucat, dar e și un desen pe gheaţă. Dedesubt, se află, doar din când în când presimţită, vulcanica învolburare din Spania de azi…"

Radu Popescu scria: „În regia lui Tudor Mărăscu, am văzut, cum se spune, un spectacol corect (dar ce o fi însemnând acest *corect* pe care tot îl utilizăm, ca adjectiv cu o mie de înţelesuri, și fără niciunul), care putea fi (chiar în decorul comic al spectacolului) al oricărei alte drame. Ceea ce e propriu, caracteristic dramei, cât și scriitorului a lipsit, fără a lăsa să se simtă nicio năzuinţă din ceea ce lipsește. Totul e orizontal, banal și epic, ceea ce are ca efect numeroase confuzii, tocmai în

planul epicului, care, aici, e o neîncetată împletire a realului cu idealul și o neîncetată mișcare a timpului, înainte și înapoi. Nici urmă de substratul istoric al destinelor și biografiilor individuale, substratul patetic, tensionat, chinuitor, al tragediei spaniole, fondul comun, chiar factorul comun al literaturii spaniole de cinci zeci de ani încoace (poate că regizorul nu are destule informaţii asupra *tragediei spaniole).* Nici urmă de o temelie și de o compoziţie de idei. Nici urmă de nuanţare (pe fonduri ample) a psihologiilor individuale și ale fondului lor social (scena spovedaniei lui Falacios în faţa preotului Anselmo, absolut ridicolă). Nici urmă de tensiune, de forţe ascunse și oarbe, de *demoni.* Totul călduţ, când nu rece".

Opinii similare emite Mira Iosif: „Dacă subiectul piesei transpare (cu oarecare dificultate) în spectacol, tensiunile ei dispar cu desăvârșire. Racordurile nervoase la actualitate, referirile, implicite și explicite, la arzătoare probleme ale zilei de azi, într-o ţară care îşi caută echilibrul, într-un câmp unde, în continuare, acţionează forţe contrarii, contextul, ce determină interesul spectatorilor pentru piesă, au devenit — paradoxal — momentele de scurtcircuit, de *pană* ale acestei montări elegante, distinse, calme".

Puţine cronici fac referiri concrete la jocul Ginei Patrichi, interpreta Juliei, soţia senatorului Palacios. În *Luceafărul* din 29 aprilie 1981, Irina Coroiu scrie că „Gina Patrichi îşi apropie rolul prin câteva procedee care îi sunt caracteristice: cenzurarea sensibilităţii nervoase și dezlănţuirea trăirilor intense". În *Informaţia Bucureștiului* din 7 martie 1981, Margareta Bărbuţă socotește că Julia, „care descoperă deodată că viaţa sa a fost clădită pe o cumplită minciună, dublată de o eroare de optică", e „Personajul cel mai interesant, profund dramatic al piesei, personaj interpretat cu intensă sensibilitate, cu o admirabilă putere de trăire și de nuanţare a stărilor psihice, a efervescenţei nervoase și intelectuale de Gina Patrichi". Iar Valentin Silvestru scrie:

„Soţia lui Palacios, Julia, care se va sinucide, e purtată cu siguranţă spre deznodământ de Gina Patrichi, artista rezolvând în joc nervos și sacadat dificila sarcină de a obţine iluminările tragice ale unei femei de lume, totodată ale unei psihopate și ale unui om limitat".

Altminteri, găsim referiri „globale" care emană insatisfacţii faţă de insuficienta aprofundare a rolurilor, derivată dintr-o lectură regizorală limitativă a piesei lui Antonio Buero Vallejo.

În anii '50, nu doar pentru Mihail Sadoveanu lumina venea de la Răsărit. Întreaga Românie era silită să fie recunoscătoare lui „Stalin și poporului rus", care „libertate ne-au adus". Iar în domeniul teatrului, această recunoștinţă se manifesta prin introducerea masivă, obligatorie în repertorii a unor texte nu doar din valoroasa literatură rusă, ci și din cea sovietică, de propagandă. Treptata desprindere a conducerii Partidului Muncitoresc Român de Moscova, celebra *Declaraţie de independenţă* din aprilie 1964, distanţarea uneori agresivă a lui Nicolae Ceaușescu — venit în fruntea PCR după decesul, în martie 1965, al lui Gheorghe Gheorghiu-Dej — de politica Moscovei, cu punctul culminant în „scena balconului" din august 1968 au însemnat și în teatru o reevaluare a ponderii literaturii dramatice ruse și

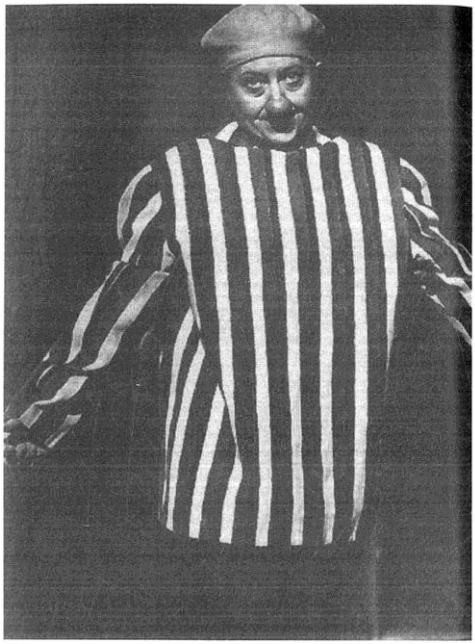
sovietice. Din fericire, nu excluderea ei integrală. Mă refer la literatura rusă, a cărei valoare nu poate fi contestată de niciun om dotat cu un minim gust estetic. Au fost eliminate textele de propagandă, cele lipsite de valoare lite rară. Cine urmărește repertoriul Teatrului „Bulandra" se convinge lesne de acest lucru.

Iată spectacolele pe texte din literatura rusă și sovietică de bună calitate din repertoriul acestui teatru, montate după 1964, anul ruperii formale de Moscova, până în anul 1980: *Jurnalul unui nebun* de Gogol (premiera: 1 aprilie 1966, regia Mircea Marosin), *Poetul și revoluţia* de Maiakovski (premiera: 3 noiembrie 1967, regia Dinu Negreanu și Valeriu Moisescu), *Melodie varșoviană* de Leonid Zorin (premiera: 2 octombrie 1968, regia Ivan Helmer), *Revizorul de* N.V. Gogol (premiera: 23 septembrie 1972, regia Lucian Pintilie), *Tranzit de* Leonid Zorin (premiera: 5 noiembrie 1974, regia Valeriu Moisescu), *Ivanov de* A. P. Cehov (premiera: 18 februarie 1975, regia Ioan Taub), *Azilul de noapte* de Maxim Gorki (premiera: 20 aprilie 1975, regia Liviu Ciulei), *Tineri căsătoriţi caută cameră* de Mihail Roscin (premiera: 22 ianuarie 1977, regia Petre Popescu), *Pescărușul* de A. P. Cehov (premiera: 6 iulie 1977, regia Liviu Ciulei), *Anecdote provinciale* de Aleksandr Vampilov (premiera: 30 decembrie 1977, regia Valeriu Moisescu), *Micii burghezi* de Maxim Gorki (premiera: 10 februarie 1978, regia Ioan Taub), *Infidelitate conjugală* de Leonid Zorin (premiera: 18 decembrie 1979, regia Petre Popescu).

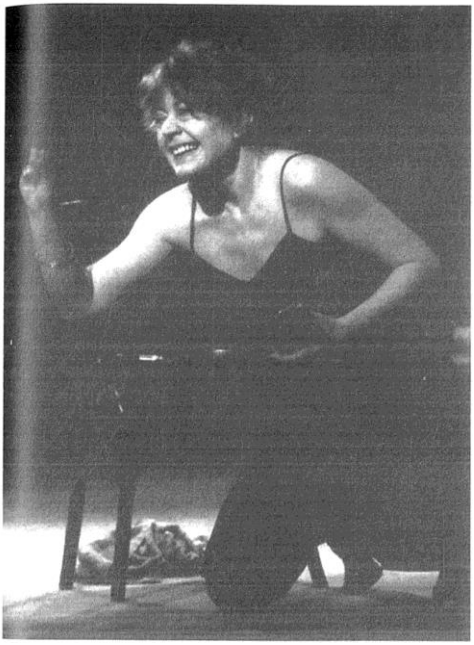
Texte precum cele ale lui Zorin, Vampilov, Roscin, cărora li se vor adăuga cele ale lui Aleksei Arbuzov, Samuil Alioșin, Aleksandr Ghelman ș.a. vor apărea încă și mai frecvent în repertorii după anul 1980. De data aceasta, nu mai era vorba de un ordin de sus. Era o operaţiune de salvare. Sigur, piesele în cauză îndeplineau condiţia de a face parte din creaţia literar-teatrală din ţări socialiste, „vecine și prietene".

Jucarea lor nu ridica probleme valutare, din ce în ce mai greu de surmontat în condiţiile în care statul comunist, confruntat cu perspectiva sfârșitului, era din ce în ce mai puţin dispus să cheltuiască valută-forte pentru cultură. Dar mai era ceva. Aceste texte prezentau *altfel* oamenii din zisa „lume comunistă". Personajele din aceste piese nu erau preocupate exclusiv de rezolvarea marilor probleme ale omenirii. Nu erau obsedate de îndeplinirea cifrelor de plan. Personajele din aceste piese erau oameni adevăraţi, cu dureri și neîmpliniri, cu drame și bucurii, oameni, nu fantoșe, așa cum, din păcate, erau cam multe dintre personajele ieșite din stilourile unor scriitori români de literatură dramatică agreaţi de partid. În atare condiţii, actorii erau dornici să joace piese de acest fel, piese care le ofereau personaje, nu spuitori de lozinci.

Bunăoară, chiar Teatrul „Bulandra" prezenta în premieră pe ţară, la data de 9 noiembrie 1984, în traducerea lui Tudor Steriade, piesa *într-un parc… pe o bancă* de Aleksandr Ghelman, în regia lui Mircea Cornișteanu, spectacol în care Luminiţa Gheorghiu și Victor Rebengiuc susţineau un superb recital de măiestrie actori ceaşcă. Textul a fost preluat cu o repeziciune aiuritoare de foarte multe teatre din ţară, montat mai bine sau mai rău, jucat după puterile interpreţilor.



În spectacolul *O lume pe scenă*, alcătuit din texte de diferiţi autori



În spectacolul *O lume pe scenă*

Aceasta fiind realitatea, pare falsă și ipocrită întrebarea pe care şi-o punea criticul Valentin Silvestru în cronica la spectacolul cu piesa *Amintiri* de Aleksei Arbuzov, montat de Ion Caramitru și care a avut premiera la data de 30 aprilie 1982, scenografia fiind semnată de Mihai Mădescu. Scria Valentin Silvestru în *România literară* din 20 mai 1982: „De ce a ales piesa prestigiosul Teatru «Bulandra» și de ce a hotărât excelentul actor Ion Caramitru să se exercite ca regizor asupra ei — iată întrebări la care e dificil a se răspunde". Nu, nu chiar atât de dificil precum credea Valentin Silvestru, lată răspunsul indirect, venit din cronica Margaretei Bărbuţă, publicată la 26 mai 1982 în cotidianul *Informaţia Bucureștiului.* „Numele lui Aleksei Arbuzov este, de multă vreme asociat în conștiinţa publicului de teatru cu o dramaturgie dedicată sentimentelor gingașe, analizei dramelor intime, problematicii etice a omului de azi, a dramaturgiei scrise cu o fină cunoaştere a sufletului omenesc, capabilă de a oferi roluri suculente actorilor și, mai ales, actriţelor, de a interesa un public numeros, dornic de situaţii emoţionale și de momente de tan dreţe. Recenta premieră a Teatrului «Bulandra» ni-l arată pe apreciatul dramaturg consecvent cu sine. Sigur, nu întâlnim în piesa *Amintiri* nici conflicte de idei, nici dezvăluirea unor contradicţii fundamentale, nici evenimente senzaţionale. Totul se petrece la nivelul cotidianului, peripeţiile sunt minime, iar

conflictul — iată, acesta e lucrul interesant —, conflictul se angajează în interiorul personajelor, obligându-le să privească viaţa cu curaj și să ia hotărârea cea mai demnă cu putinţă. *Amintiri* este o piesă despre dragoste, dar și despre demnitate, demnitatea de a-ţi accepta înfrângerea, demnitatea de a-ţi domina durerea prin raţiune și a acorda celorlalţi dreptul de a-și încerca șansa la fericire. Acesta e sensul mai adânc al dramei doctoriţei Liubov Gheorghievna, banală în datele ei exterioare, drama unei căsnicii destrămate după douăzeci și doi de ani. Acesta este și sensul desprins din admirabila realizare scenică a Ginei Patrichi, actriţă întotdeauna interesantă, prea rar parcă favorizată de oferta regizorală. Personajul creat de ea este de o mare bogăţie sufletească, compus dintr-o infinitate de stări-nuanţe, de stări exprimate cu o deosebită capacitate de a transmite și a doza cu rafinament vibraţia".

Dacă am lămurit de ce a optat Teatrul „Bulandra" pentru piesa lui Arbuzov, mai rămâne să spunem că asumarea regiei de către Ion Caramitru, deloc pe pla cul multor critici, din principiu, nu a fost tocmai neizbutită. Valentin Silvestru refuza programatic dreptul la existenţă al actorilor-regizor. Criticul aducea adesea drept argument un articol al lui Victor Ion Popa, articol intitulat *De ce nu pot fi actorii regizori,* în care explicaţia principală consta în faptul că, cel mai frecvent, actorii convertiţi la regie le cer colegilor lor să își elaboreze rolul cam așa cum ar face-o ei înșiși, în cazul în care ar juca personajul în cauză. E drept, cel mai adesea, atât Victor Ion Popa, cât și Valentin Silvestru aveau dreptate. Poate că totuși nu așa au stat lucrurile în cazul *Amintirilor* și al lui Ion Caramitru.

Radu Popescu, un adversar binecunoscut al lui Valentin Silvestru, critic care încuraja actorii să facă regie ori saluta spectacolele cu regie colectivă (așa cum a fost cazul cu *A douăsprezecea noapte,* chiar de la „Bulandra"), și o făcea chiar în dispreţul oricărui principiu teatral, scria în *România liberă* din 27 mai 1982: „Dacă opera, dincolo de decepţie, nu ne-a putut reţine atenţia, aceasta, în schimb, a făcut-o spectacolul, prin multe trăsături ale sale, și, în primul rând, prin aceea că e opera regizorală a unui actor, a lui Ion Caramitru. Ne-a bucurat să-l vedem pe prea bine cunoscutul actor angajându-se în această muncă… Spectacolul come chei *Amintiri…* este impecabil de limpede, de curgător, de vioi, și chiar colorat, când textul îi dă pas (când însă nu-i dă, regizorul face unele greșeli, ca de pildă pe aceea de a o prezenta îngroșat pe noua iubită a astronomului, într-un stil grotesc-comic, ceea ce duce direct la ideea că, la maturitate, criza sentimental-erotică e. Din partea bărbatului, o criză de năbădăi)".

În opinia lui Radu Popescu, „interpretarea, în ansamblu, e foarte bună, ceea ce vrea să spună că regia însăși are o tendinţă foarte *actoricească* și merită deci o notă foarte bună. Rolul principal este al doctoriţei Liubov, care s-a bucurat de interpretarea amănunţită și croșetată strâns a Ginei Patrichi, plină de căldură unificatoare a detaliilor — o interpretă pe care orice regie se poate sprijini fără grijă".

În *Contemporanul* din 28 mai 1982, Aurel Bădescu scria: „Deci actorii. În primul rând, desigur, Gina Patrichi *(Liubov Gheorghievna),* într-o compoziţie remar cabilă, de subtilitate psihologică. Memorabil *portret în mișcare* alcătuit de interpretă din

zeci de nuanţe, priviri și inflexiuni ale vocii. Diversitatea mijloacelor nu este egalată decât de intensitatea unui fluid subteran, misterios aproape, ce face din cel mai mărunt gest, dintr-o atitudine sau o reacţie un moment tulburător, capa bil a subjuga nu doar spectatorul, ci și pe partenerul de joc".

Irina Coroiu, semnatara cronicii apărute la 29 mai 1982 în *Luceafărul,* avea și ea cuvinte de laudă la adresa Ginei Patrichi: „Capabilă de transfigurare clipă de clipă, Gina Patrichi vibrează dincolo de rol, reușind o nouă, remarcabilă creaţie: dezorientată, apoi stăpână pe situaţie, din nou nehotărâtă și agitată, lucidă, încercând să pareze, afectuoasă, autoritară și tolerantă, feminină sau crispată, într-un cuvânt fascinantă".

Pentru Alice Georgescu, autoarea cronicii din revista *Teatrul* nr. 7 — 8 din 1983, „Indiscutabil, *centrul de greutate* al întregului spectacol este Gina Patrichi, care realizează o creaţie atât de minuţios șlefuită, încât, prea multă vreme, numele personajului va fi, pentru noi, sinonim cu acela al actriţei… Gina Patrichi(*Liubov Gheorghievna)* desfăşoară toată gama de *mișcări* pe care i-o pune la dispoziţie impecabilul ei perfecţionism: allegro pentru *intelectuala lucidă,* andante pentru *soţie înţelegătoare,* scherzo pentru *femeie cu suflet tânăr* etc. – este totuși, în primul rând, Gina Patrichi".

Să revin totuși la cronica lui Valentin Silvestru. Evident ostil spectacolului, pe care-l califică în chip răutăcios „de temperatura unui splin minor" care „e, firește, drăguţ și pufos, se consumă ușor și se uită imediat", „un simplu suspin între două respiraţii mai profunde, adică între un spectacol mare care a fost și altul important, care se pregătește", criticul îşi pune o întrebare fundamentală: „Ce ne îndeamnă să recomandăm totuși publicului acest spectacol?" Și tot el răspunde: „Desfătarea pe care o provoacă Gina Patrichi în rolul femeii părăsite. Această mare actriţă a teatrului românesc contemporan orchestrează în așa fel o oarecare arie de operetă, încât îi dă acorduri grave, de tumultuoasă simfonie. Să schimbi atâtea expresive măști, când ai atât de puţin de făcut și de spus, să inventezi gesturi mai bogate decât vorbele (pe care autorul nu ţi le-a dăruit), să treci fără greș și fără dificultate (aparentă) prin atâtea registre interpretative, urcând și coborând fluid, cu o extraordinară sensibilitate, octave ale unei tristeţi abisale (pe care rolul nici n-o visa), să comunici cu partenerul atât de strâns și adânc, parcă negându-te pe tine — iată o artă dramatică majoră, de factură modernă, captivantă".

„Într-o noapte înstelată și rece — încheie Valentin Silvestru —, în timp ce ne tot roteam fără ceas în jurul Teatrului «Bulandra», vorbind chiar despre el și-ai lui, Toma Caragiu mi-a spus că Gina Patrichi e singura actriţă din lume — din câte a cunoscut el — care poartă întotdeauna în scenă un nimb de mister care-l fascinează pe partener. Aș adăuga acum — și pe cel din sală".

Iar Aurel Bădescu scria: „Cred că *Amintiri* se va bucura de succes de public. Lucru normal — zic eu nu doar pentru povestea *de suflet* pe care o imaginează piesa, ci și — sau, mai exact, în primul rând — pentru acele recitaluri… ale câtorva dintre excelenţii actori ai trupei de la «Bulandra»".

Marie Dockalova în *Romeo și Julieta la sfârșit de noiembrie* de Jan Otčenášek

Din distribuţia spectacolului, au mai făcut parte, alături de Gina Patrichi, actorii Ion Besoiu, Constantin Brânzea, Mariana Buruiană, Beate Fredanov, Mihaela Gagiu, Maria Gligor, Mirela Gorea, Zoe Muscan și cântăreaţa Liana Lungu.

„Amintiri — *spunea Gina Patrichi — este o piesă pasionantă pentru mine, scrisă cu măiestrie, în care fiecare personaj are ceva tulburător. Liuba — eroina mea —* e *medic chirurg și e căsătorită cu un mare om de ştiinţă, astronom — interpretat de un actor ideal, prietenul meu, Jimmy Besoiu. Până în momentul de răscruce al piesei, ei trăiau o viaţă aşezată, într-o familie de bună tradiţie intelectuală. Liuba primește însă o lovitură teribilă, arătându-se surprinsă și derutată, atunci când soţul ei îi va spune că trebuie să se despartă. Iubirea pe care partenerul ei de viaţă o manifestă faţă de altă femeie o îndurerează. Și această durere declanșează în ea dorinţa de autocunoaştere. De aici începe un lung proces de conștiinţă, al ei, dar și al celor din jur. Deși Liuba este cea lovită, ea nu-și plânge soarta, ci caută să*

înţeleagă ce se petrece cu ea. Pornind de la ideea că nu e firesc ca între doi oameni care au trăit împreună 22 de ani, să nu există cunoaştere reciprocă, ea caută vina pentru acest deznodământ în propria comportare. Interogaţia nu are tonalitatea tragediei, nici măcar a dramei. Rolul reflectă caracterul unei femei cu o *personalitate puternică, care nu acceptă compromisuri, o persoană luminoasă, directă, de o frumuseţe sufletească aparte. Liuba găsește resurse de înţelegere faţă de soţul ei, care spune la un moment dat:* Trăiam așa de frumos… Muncă și iar muncă și nu-mi dădeam seama că îmi lipsește ceva… Era *acel ceva care, pe lângă muncă, trebuie să împlinească viaţa omului. Suprem argument pentru ca instinctul de conservare, nealterat, să o facă să accepte despărţirea, deoarece omul, atâta timp cât există, trebuie să muncească, dar să și trăiască".*

La 14 martie 1984, la Sala Studio a Teatrului „Bulandra", avea loc premiera unui spectacol de o factură specială. Se numea o *lume pe scenă,* era alcătuit dintr-o succesiune de texte din autori celebri, toate jucate de actori foarte buni, aparţinând atât generaţiei consacrate (Gina Patrichi, Victor Rebengiuc, Mariana Mihuţ), cât și celei tinere (Constantin Brânzea, Luminiţa Gheorghiu, Micaela Caracaș, Mihaela Gagiu, Mirela Gorea), texte intersectate de dansul inefabil al lui Miriam Răducanu, cea pe care Cătălina Buzoianu o numea în *Novele teatrale* „o savantă siluetă a unui inefabil teatru de umbre". Miriam Răducanu, care asigura regia spectacolului, nu era la prima întâlnire cu teatrul. *Nocturnele* ei de la „Ţăndărică" — care, după spusele Cătălinei Buzoianu, „nu erau decât o succesiune de gesturi și acţiuni teatrale" și în care artista *„dansa teatru* cu mult înainte ca formula să se impună într-un dicţionar androgin de termeni teatrali și cinematografici" — erau încă în memoria spectatorilor cultivaţi. Iar când Ginei Patrichi i sa făcut oferta de a juca într-un spectacol *altfel* decât cele în care jucase până atunci, în ceea ce s-ar putea numi un spectacol de teatru experimental, actriţa a acceptat fără rezerve. Citez o mărturie a actriţei pe care am găsit-o în cartea lui Mircea Patrichi *Gina Patrichi. Clipe de viaţă*: „Am participat la realizarea unei reprezentaţii teatrale în care, pornind de la câteva exerciţii elementare de mișcare, ajungeam treptat la o demonstraţie de forţă a mișcării de sine, însoţită de cuvânt. Găsisem, împreună cu Miriam Răducanu, un mod de a comunica cu maximă expresivitate, prin gesturi firești, pe care fiecare dintre noi le producem zilnic, dar nu le simţim aproape niciodată. Și, din aceste *stări,* ajungem la capitolul… atmosfere. Atmosfera Cehov, Brecht sau Shakespeare. În această parte a spectacolului, mi s-a propus să interpretez scena balconului din *Romeo și Julieta,* jucând amândouă personajele. O nebunie genială! Rezultatul a fost sublim: un spectacol cum nu s-a mai văzut până acum. Se pleca de la nimic, înconjuraţi de mici elemente de decor, și se ajungea la o trăire artistică intensă, care se transmitea sălii ca printr-un fir electric. Nu era nici pantomimă, nici dans, nici poezie, ci un fel de condiţie a actorului în stare pură. Am jucat acest spectacol cu o plăcere și o bucurie care mi-au produs febra și efervescenţa noului, izvorâte din adâncul profesiei mele, atunci când făceam ca ploaia, ca vântul, ca viermișorul care se târâie pe pământ…Miriam mă conducea din umbră: *Acum, trebuie să spui replica în pas de dans!* Și eu executam

comanda ei, folosind un dram din experienţa și personalitatea mea. De multe ori, nu înţelegeam pe loc unele indicaţii, dar mă forţam să realizez *imediat* mișcarea cerută, ajungând treptat la intenţia propusă. De ce am făcut toate astea eu, o artistă consacrată? Pentru că simţeam că a venit vremea să las deoparte grămada de lucruri pe care le-am învăţat — toc mai pentru că le-am învăţat și le știam atât de bine. Reconsiderând datele adunate până acum, am vrut să reintru în profesie, acolo de unde am început. În meseria noastră, dacă nu ești în stare să o iei de la capăt mereu, ești pierdut. Știu că s-ar putea foarte bine să nu mă gândesc la toate astea. Uitându-mă în urma mea, aș putea să mă culc pe câţiva lauri adunaţi, să apar pe scenă, să mă așez pe un scaun unde să îmi strălucească ochii într-un reflector și, cu ajutorul unui text bun, să-mi strunesc toate *mijloacele* actoricești în așa fel, încât acestea să-i aducă efectul scontat la public. Iar apoi să spun liniștită că mi-am realizat menirea de artistă… Dar nu pot! N-am astâmpăr, nu-i în firea mea. Așa c-am luat-o, din nou, de la început. Încerc, pe cât se poate, să alerg spre o nouă tinereţe… în teatru. Sper s-o găsesc, pentru că, în unele cazuri — spun eu —, niciodată nu e prea târziu. Și pentru că nimeni, niciodată nu este, nu poate fi pe de-a-ntregul adult”.

Mă gândeam, citind aceste reflecţii ale Ginei Patrichi, la ceea ce scria Albert Camus în *Mitul lui Sisif.* „Mereu preocupat să-și întruchipeze cât mai bine personajele, actorul demonstrează în cât de mare măsură aparenţa face esenţa. Căci arta sa constă tocmai în a se preface în chip absolut, în a pătrunde în niște vieţi care nu-i aparţin. La capătul acestei strădanii, apare limpede care-i este vocaţia: să se trudească să fie nimeni sau să fie mai mulţi. Cu cât sunt mai strâmte limitele între care e silit să se miște spre a-și crea personajul, cu atât are nevoie de mai mult talent. Peste trei ore, va muri, sub chipul lui de astăzi. În trei ore, trebuie să simtă și să exprime un destin neobișnuit. Aceasta înseamnă a te pierde pentru a te regăsi. În trei ore, el merge până la capătul acelui drum fără de ieșire, pe care omul din sală îl străbate într-o viaţă întreagă”.

O *lume pe scenă* i-a dat Ginei Patrichi posibilitatea ca, într-un singur spectacol, *să fie mai mulţi.* Iată ce scria Ileana Berlogea în cronica publicată în *Teatrul,* nr. 5 din 1984: „Aleasa demonstraţie de virtuozitate teatrală a Ginei Patrichi ar fi pututconstit ui singură un recital! Scena balconului din *Romeo și Julieta,* sublimul cuplu și faimosul monolog al lui Jenny Speluncă din *Opera de trei parale,* mostre *antagonice* de estetică și stilistică teatrală, se îmbină într-un discurs teatral exemplar despre forţa și fragilitatea fiinţei umane, despre nevoia de vis, speranţă și poezie”.

Ceea ce scriam mai sus referitor la rolul „salvator” al literaturii dramatice sovietice în configurarea ceva mai „umană” a repertoriilor teatrale din demonicii ani ’80 („deceniul satanic”, cum îi numea profesorul Mircea Zaciu în — de acum celebrul său *Jurnal)* poate fi lesne extins asupra întregii dramaturgii a Estului care pătrundea în spaţiul românesc. Un foarte bun exemplu întru susţinerea acestei afirmaţii îl reprezintă spectacolul cu piesa *Romeo și Julieta la sfârșit de noiembrie,* realizat de regizorul Valeriu Moisescu la sala „Izvor” a Teatrului „Bulandra”, în

scenegrafia lui Mihai Mădescu. Spectacolul a avut premiera la data de 30 iulie 1984 și îi cuprindea în distribuţie pe actorii Gina Patrichi, Tamara Buciuceanu, Petre Gheorghiu, Aurel Cioranu, Mircea Bașta, Ion Cocieru, Lucia Mara, Simion Hetea, Mihaela Juvara, Nicolae Luchian-Botez, Mihai Mereuţă, Valeriu Moisescu este un nume binecunoscut publicului românesc de teatru, realizările sale scenice fiind cel mai adesea asociate comediei. O comedie pe care știa să o facă să fie uneori atroce, șfichiuitoare, cu funcţii satirice și de asanare morală niciodată negate. Dar Valeriu Moisescu este un mare profesionist și al comediei sentimentale. S-a arătat astfel pe întreaga durată a carierei sale. Însuși debutul său la „Bulandra" cu *Jocul de-a vacanţa* s-a produs cu un spectacol într-o astfel de cheie.

În numărul din luna iunie 1986 (nr. 6) al revistei *Teatrul,* la rubrica „Valori ale teatrului românesc", găsim un amplu interviu, intitulat, cu un citat rupt dintr-o afirmaţie a regizorului, *Singura artă care te obligă să conjugi verbul a fi la timpul prezent,* interviu pe care i l-a luat lui Valeriu Moisescu criticul Ludmila Patlanjoglu.

Interviul e însoţit de o seamă de aprecieri despre arta respectivului director de scenă, aprecieri datorate unor colegi ai maestrului. Una îi aparţine regizoarei Cătălina Buzoianu și o socotesc simptomatică pentru felul de a fi al artistului:

„Moisescu este tipul regizorului histrionic. Extrem de sensibil, extrem de inteligent, extrem de inventiv, extrem de uimit, de naiv, Moisescu este un regizor debordând de talent. Are atât de mult, încât împrumută cu generozitate și candoare altora idei, soluţii. Este fermecător și aproape lipsit de invidie sau de ranchiună. O repetiţie cu Moisescu este un foc scânteietor de artificii. Moisescu este tipul regizorului care lucrează *la inspiraţie.* Firește că are iniţial o idee de spectacol, pe care, în bunele lui realizări, o urmărește cu rigoare. El știe să creeze o relaţie caldă și directă și, uneori, o atmosferă entuziastă, încărcată de încredere. El știe să privească actorul în ochi, impresionându-l cu privirea lui amuzată de clovn al spiritu lui. Moisescu jonglează cu ideile, le flutură ca pe niște panglici colorate și, arătându-ţi o mie de feţe, ca într-un caleidoscop, te convinge că fiecare poate fi posibilă. El poate afirma cu cea mai mare credinţă un adevăr, pentru a-l nega cu vehemenţă în cinci minute, și este sincer de fiecare dată".

Piesa lui Jan Otčenášek solicită celui ce-și dorește să o pună în scenă sensibilitate, candoare, generozitate, bunătate sufletească. Se potrivea ca o mănușă felului de a fi al regizorului, iar spectacolul a fost unul inspirat, cu succes de public și de critică.

Vorbind despre piesă în cronica publicată în nr. 12 din anul 1984 al revistei *Teatrul,* Valeria Ducea observa că, „înrudită prin problematică — dramele și dilemele vârstei a treia — cu destule lucrări mai vechi și mai noi din dramaturgia mondială, piesa lui Jan Otčenášek se distinge prin profunzime și prin originalitate. Aspiraţia spre tandreţe, culţi varea sentimentelor care dau sens existenţei omului, chiar și la vârsta târzie din toamna vieţii capătă în scrierea lui Otčenášek un accent inconfundabil. Inginerul pensionar Karel Pluhar (jucat admirabil de marele actor Petre Gheorghiu — *nota n., M. M.)* și modesta plasatoare de teatru Marie Dockalova (Gina Patrichi — *nota n., M.M.),* care, în pofida tuturor piedicilor, îşi

asumă răspunderea de a-și întemeia un cămin, nu sunt niște simpli bătrânei înduioșători, în speranţa lor de a începe o viaţă nouă. Ei reprezintă două modele de umanitate nealterată, fiind depozitari ai unor solide valori etice, pe care generaţia tânără începe să le ignore, să le ironizeze sau chiar să le dispreţuiască". Firește, cei doi au de înfruntat opoziţia familiei lui „Romeo", pe cea a Blankăi, sora Mariei (jucată cu un umor desăvârșit de Tamara Buciuceanu, virtuţilor sale de artistă dramatică asociindu-se cele muzicale, căci Blanka e o fostă cântăreaţă de operetă, care dă un spectacol grotesc cu ocazia vizitei lui Karel Pluhar), ca și gura lumii.

Spunea Cătălina Buzoianu în textul citat mai sus că Valeriu Moisescu este un regizor „care știe să privească actorul în ochi". Lucrul a fost dovedit și în specta colul cu *Romeo și Julieta la sfârșit de noiembrie.* „Prezentă cu discreţie în toate componentele spectacolului, autoritatea profesională a regizorului Valeriu Moisescu s-a manifestat în mod special în dirijarea actorilor", scria Valeria Ducea.

Comentatoarea aprecia jocul lui Petre Gheorghiu și apoi nota: „Gina Patrichi i-a fost o parteneră ideală. Feminitatea și blândeţea, distincţia și resursele de gene rozitate ascunse sub o înfăţișare ștearsă și mohorâtă sunt dezvăluite treptat, sub imperiul iubirii. Exploatând misterul unei regenerări sufletești, creaţia Ginei Patrichi se impune ca o performanţă".

Vechea revistă *Teatrul* avea o rubrică ce se numea *Reprezentaţia nr…* Criticul Irina Coroiu a luat parte la a o sută reprezentaţie a spectacolului cu *Romeo și Julieta la sfârșit de noiembrie,* după care a scris, în nr. 5 din 1985 al acestei reviste, următoarele: „Transpunerea scenică a textului, tradus cu limpezime de Jean Grosu, îşi păstrează prospeţimea și în cel de-al o sutălea spectacol (cifră de reprezentaţii atinsă după un susţinut maraton prin iarna destul de vitregă a acestei neîncheiate stagiuni).

Recitalurile actoricești, cu acurateţe conduse de Valeriu Moisescu, continuă să facă deliciul publicului de diferite vârste". Printre ele, la loc de cinste recitalul extraordinar al Ginei Patrichi: „Cu gesturi mici de timidă și priviri disperate de căprioară rănită, cu infinită sensibilitate și dureroasă cerebralitate, Gina Patrichi compune cu fineţe introspectivă acest rol pentru care a acceptat să se urâţească, pentru a face mai luminoasă, mai pregnantă faţa ascunsă a generozităţii personajului".

„Sensul eminamente politic al proiectului marxist — scria profesorul Lucian Boia în cartea sa *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr și ficţiune* (Editura Humanitas, București, 2008, ediţia a III-a revăzută și adăugită) —, căruia i se sub ordonează, în fapt, atât argumentele economice, cât și perspectivele transcendente, nu avea cum să conducă la excluderea din istorie a evenimenţialului și a personalităţilor. Trecutul înţeles ca permanentă confruntare și viitorul însemnând cucerirea puterii politice de către proletari presupuneau un grad semnificativ de *eroizare* a procesului istoric. Doar că oamenii mari nu acţionau pe cont propriu, ci ca agenţi acreditaţi ai unor evoluţii inconturnabile. Acest gen de dialectică a permis ulterior liderilor comuniști să practice cu nonșalanţă *cultul personalităţii,* fără a-l contrazice

în aparenţă pe Marx. Ei nu erau decât auxiliari ai istoriei, lucrători în slujba unor idealuri ce se cereau împlinite".

În România comunistă a anilor '80, când cultul personalităţii Elenei și al lui Nicolae Ceaușescu a luat dimensiuni apocaliptice, când aniversările se ţineau lanţ, când se mistificau ori se falsificau datele istorice doar pentru a mai face loc unei aniversări, în care, de fapt, nu prea conta, ori nu conta deloc ce se aniversa, importantă fiind doar valorificarea unei noi ocazii întru proslăvirea „iubiţilor conducători", nu putea scăpa neobservată împlinirea unui număr de ani (șase sule) de la urcarea pe tronul Ţării Românești a lui Mircea cel Bătrân, rebotezat la iuţeală, spre a nu stârni glume pe seama „Geniului Carpaţilor", Mircea cel Mare. S-a cerut teatrelor să-și „adapteze repertoriile în consecinţă", și astfel, pe afișul „Bulandrei", a apărut spectacolul cu piesa *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă. Piesa fusese scrisă și reprezentată în 1966, la Teatrul din Constanţa, deci într-un moment în care, după „amnezia" istorică impusă de „internaţionalismul proletar", partidul hotărâse, încă de pe vremea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, că românii au totuși dreptul de a avea istorie. O istorie naţională, care să meargă ceva mai departe de înființarea fantomaticului Partid Comunist din România ori de faptele exemplare ale comuniștilor români din ilegalitate sau de mereu „redimensionatul" și „reevaluatul" act de la 23 august 1944.

Regizorului Alexandru Tocilescu i-a fost trasată ceea ce în limbajul vremii se numea „sarcina de serviciu" de a monta spectacolul cu pricina. Iar sarcina nu prea putea fi refuzată, drept pentru care s-a trecut la lucru. Decorurile au fost gândite de Sever Frenţiu, secundat de Dan Manoliu. Directorul de scenă a condiţionat, cum am mai spus, îndeplinirea „sarcinii" de dreptul de a-și alcătui o distribuţie cu nume mari.

Așa încât, în montarea care a avut premiera la data de 8 noiembrie 1986, evoluau actori de mâna întâi, precum Victor Rebengiuc *(Mircea, voievodul Ţării Românești),* Gina Patrichi *(Mara, soţia lui Mircea),* Irina Petrescu (Vișa), Virgil Ogășanu (Francisc, episcopul catolic), Ion Besoiu (Ioan, vărul lui Mircea), dar și Mircea Bașta, Mihai Vasile Boghiţă, Mihai Cafriţa, Ion Chelaru, Manuela Ciucur, Ion Cocieru, Constantin Drăganescu, Răzvan Ionescu, Dumitru Dumitru, Bogdan Ghiţulescu.

În cronica publicată în numărul din 20 noiembrie al săptămânalului *România literară,* Valentin Silvestru scria: „Piesa lui Dan Tărchilă *Io, Mircea Voievod,* baladă gravă, frumoasă — dacă nu atât de dramatică în conceperea relaţiilor, melodioasă și clară în rânduirea faptelor — și spectacolul îngrijit al Teatrului «Bulandra», având ca ax polarizator chipul voievodului ce a dat cea mai mare întindere Ţării Românești, restituie un capitol din istoria începuturilor, într-o expresie modernă…

Alexandru Tocilescu a pus accentul pe ideea luminoasă de pace, de nevoie a păcii, căreia Mircea i-a fost susţinător prin multe și abile mijloace, printr-o încordare anevoioasă, dar — măcar pe scurte răstimpuri — izbânditoare".

Sub semnătura lui Dinu Kivu, apărea la 5 decembrie 1986 o cronică în revista *Contemporanul,* cronică din care citez: „Cel care și-a asumat sarcina de a

reactualiza piesa (în cadrul manifestărilor prilejuite de aniversarea a șase sute de ani de la urcarea pe tron a lui Mircea cel Mare) a fost Teatrul «Bulandra», unde o distribuţie excelentă, condusă de regizorul Alexandru Tocilescu, a ţinut să demonstreze că *Io, Mircea Voievod* poate fi *citită* scenic și sobru, și tensionat, și lapidar, și emoţi onant, adică în perfectă consonanţă cu spiritul modern al teatrului nostru. În versiunea de la «Bulandra», am descoperit cu plăcere un text de un patetism măsurat, bărbătesc, lipsit de acolade superflue, ce îşi rostește simplu și demn pledoaria pentru dragoste de ţară, pentru libertate și pace. Și cred — după ce am văzut aproape toate variantele de spectacol jucate până acum — că abia această mon tare bucureșteană redă și împlinește adevăratul chip al dramei lui Dan Tărchilă".

Ion Cocora a scris și el o cronică în ton laudativ, publicată în *Tribuna* și reprodusă în volumul al patrulea al ciclului *Privitor ca la teatru* (Editura Dacia, Cluj Napoca, 2003), cronică din care citez: „În spaţiul unui spectacol de tensiune poematică, expresiv marcat în caligrafia lui rafinată, neașteptat de estetizantă pentru inventivul și frustul regizor al altor montări, de decorul discret pictural al lui Sever Frenţiu (compus dintr-un frumos ansamblu de vitralii, dar și din câteva elemente complementare, în tot, stilizat auster, atent la efectul plastic, la o subtilă poetică a luminii, dar și la posibilitatea de a crea o atmosferă ritualică), drama lui Mircea Voievod se consumă fără emfază, cu o modestie și simplitate de înţelept, găsindu-şi în Victor Rebengiuc o profundă și emoţionantă acoperire psihologică".

Cum spuneam, în acest spectacol Gina Patrichi a jucat rolul Marei, soţia voie vodului. „Raportată la reperul Rebengiuc — continuă Ion Cocora —, și ponderea celorlalţi interpreţi este remarcabilă. Gina Patrichi, în rolul Marei, soţia lui Mircea, e pătimașă și neiertătoare, *vocea* ei e a sângelui umilit, a mândriei exacerbate, și nu a conștiinţei conciliatoare. Face o creaţie memorabilă".

Dinu Kivu scria: „Două roluri (destul de incolore în alte montări) au căpătat aici o portanţă deosebită, graţie interpretărilor Irinei Petrescu (V7 șa) și Ginei Patrichi(*Mara).* Conflictul lor, creionat grăbit de autor, devine existenţial; se confruntă — prin intermediul lor — două concepţii de viaţă diametral opuse, una stenică și responsabilă (Vișa), alta devorată de complexe și invidii (Mara). Și, dacă peste personajul Mara planează umbra Doamnei Clara, nu este mai puţin adevărat că Dan Tărchilă se desparte de modelul din Davila, imaginând o limită precisă pentru egoismul Marei: solidaritatea ei funciară cu Domnul Ţării, limită pe care jocul Ginei Patrichi a făcut-o tangibilă, răscolitoare".

O opinie similară emite Valentin Silvestru: „Deși autorul nu a fost generos cu toate personajele, unele fiind simple apariţii, fără sarcină dramatică, actori foarte buni sau măcar serioși faţă de misiunea primită le-au dat contururi viabile. Astfel e soţia mărginită și rea a domnitorului, Mara, desenată de Gina Patrichi, cu siguranţă, ca o Megeră halucinantă".

Ivona în *Dimineaţă pierdută*, dramatizare de Cătălina Buzoianu
după romanul omonim al Gabrielei Adameşteanu

9. Un mare succes: *Dimineaţă pierdută*

În volumul întâi al *Jurnalului* său (Editura Humanitas, București, 2002), la data de 19 iulie 1984, Monica Lovinescu face o scurtă notaţie: „O revelaţie pentru mine: Gabriela Adameșteanu — *Dimineaţa pierdută*". Firește, această exclamaţie se va metamorfoza într-o cronică ce va fi difuzată în spaţiul *Actualităţii culturale românești,* celebra emisiune a „Europei libere". Iar cum, pentru a fi validat ca scriitor cu adevărat important în România acelor vremuri, o cronică laudativă publicată de Nicolae Manolescu în *România literară* și o alta asemenea, difuzată pe unde scurte și datorată Monicăi Lovinescu, erau absolut obligatorii și, fiindcă cele două condiţii au fost îndeplinite, cartea Gabrielei Adameșteanu a devenit repede un *best-seller.* În pofida potenţialului exploziv al romanului, propunerea de a i se acorda Premiul Uniunii Scriitorilor a fost acceptată de Consiliul Culturii și Educaţiei Socialiste, for prin intermediul căruia se exercita o cenzură acerbă. Chiar și asupra premiilor literare, teatrale, ş.a.m.d. Cenzura nu se dezminţise, de altminteri, nici în etapa premergătoare apariţiei cărţii. O mărturisește însăși prozatoarea, în textul intitulat

Cenzura și autocenzura, investit cu rolul de postfaţă la ediţia a treia a căr ţii, apărută după anul 1989. „În privinţa cenzurii, am fost (ca și în alte privinţe, a solidarităţii colegiale, de pildă) o autoare norocoasă. (Care este drept că nu și-a provocat ori forţat norocul.) Au fost scoase o jumătate de capitol ce descria o noapte de Paști, o altă jumătate de capitol ce aborda o temă considerată tabu pe vremea aceea, respectiv condiţia de prizonier la ruși după Al Doilea Război Mondial, pasaje ce se refereau la moartea, în condiţii tragice, a lui Iuliu Maniu și a lui Gheorghe Brătianu; „aici, ceaușismul târziu, care a utilizat istoria cât a putut, permiţând și amestecuri insalubre de adevăr și minciună, *s-a demascat,* arătându-și solidaritatea profundă cu regimul Dej".

Și cenzura nu se va dezminţi nici atunci când în repertoriul Teatrului „Bulandra". a fost propusă o adaptare a cărţii Gabrielei Adameșteanu, adaptare ce era semnată și urma să fie regizată de Cătăiina Buzoianu, care astfel revenea, după o absenţă de ani buni, cu un spectacol pe scena acestui teatru. „După *Interviu* — spune regizoarea în *Monografia Teatrului «Bulandra» —,* m-am angajat la Teatrul Mic, dar am reluat colaborarea cu «Bulandra» după opt ani, cu *Dimineaţă pierdută* (pentru că numai la Bulandra găseam o distribuţie atât de bună, actori capabili să aducă atâta forţă realistă, deși spectacolul acela era mult mai mult decât realist). Spectacolul s-a jucat cu mare succes și a fost ultimul spectacol în care s-au întâlnit marii actori, marea elită a Teatrului «Bulandra»." A fost nevoie de o luptă acerbă, dar și de negocieri și compromisuri pentru ca spectacolul cu *Dimineaţă pierdută* să vadă luminile rampei. Între altele, a fost plătit preţul reprezentat de introducerea în repertoriul teatrului a unei piese fără niciun fel de valoare artistică, *întâlnire la metrou* de Eugenia Busuioceanu, o amică a unei persoane din CCES pe nume Ticuţa Creţu, activistă care a spus limpede că aceasta este moneda de schimb. A contat, din câte se pare, faptul că Nicolae Croitoru, cenzor-șef la nivelul Municipiului București, s-a situat oarecum de partea spectacolului. A avut obiecţii, i-a chemat la discuţii pe autoarea cărţii, pe regizoare, pe Ion Besoiu, directorul teatrului, pe Magdalena Boiangiu, care se ocupa din partea secretariatului literar de spectacolul cu pricina, dar, într-un anume fel, a anihilat atitudinea distructivă, total ostilă montării, pe care o manifestase, chiar înainte de prima vizionare, Gigi Trif, directorul Direcţiei Teatre din CCES. Unii spun că o vorbă bună a pus activistul de partid Gheorghe Pană, a cărui fiică, Luminiţa Varlam, era secretar literar la „Bulandra", om de incontestabilă valoare morală și intelectuală. Pentru tot acest angrenaj de negocieri și compromisuri e utilă consultarea capitolului consacrat *Dimineţii pierdute* în volumul I al cărţii *Viaţa teatrală în şi după comunism* (Editura EFES, Cluj, 2006), capitol redactat de Anca Haţieganu, în pofida unor informaţii eronate și lipsuri de documentare pe care le conţine. Sigur, e vorba despre mărturisiri ale unor participanţi direcţi la evenimente, deci ale unor martori, și — o știm de la Tzvetan Todorov (cf. *Memoria răului, ispita binelui — O analiză a secolului,* Editura „Curtea Veche", București, 2002) — martorul e adesea o fiinţă extrem de periculoasă pentru ceea ce înseamnă acurateţea discursului istoric. Numai că, așa după cum scrie Adrian Cioroianu în cartea sa *Focul ascuns în piatră.*

Despre istorie, memorie și alte vanităţi contemporane (Editura Polirom, Iaşi, 2008), „să ai amintiri ţine de condiţia umană; să ai istorie, ţine de condiţia socială a fiinţei umane. Întreaga cultură a umanităţii este fondată pe memorie — iar istoria este parte din această cultură".

Premiera spectacolului cu *Dimineaţă pierdută* a avut loc la data de 3 decembrie 1986, la Sala Studio a Teatrului „Bulandra". Decorurile erau semnate de Mihai Mădescu, costumele de Lia Manţoc, iar din distribuţie făceau parte actorii Tamara Buciuceanu-Botez, respectiv Zoe Muscan, în rolul Vica Delcă, Valentin Uritescu *(Delcă)*, Mihai Constantin (*Gelu*), Irina Petrescu *(Margot),* Rodica Tapalagă *(Sophie Ioaniu),* Ion Besoiu *(Nichi),* Victor Rebengiuc *(Profesorul Mironescu),* Lucia Mara *(Madam Cristide),* Tora Vasilescu *(Vica tânără),* Ina Apostol (*Ivona-copil),* Marcel Iureș, respectiv Răzvan Ionescu *(Titi Ialomiţeanu),* Eugenia Balaure *(Madam Ana).* Și, desigur, Gina Patrichi — în rolul *Ivona.*

În caietul de sală al spectacolului, regizoarea Cătălina Buzoianu a publicat un text în care îşi expune gândurile despre *Dimineaţă pierdută.* Gânduri exprimate și în secvenţa intitulată „File îngălbenite din caietele mele de regie", tipărită mai întâi în cartea *Novele teatrale,* apoi în lucrarea mai amplă *Mnemosina, bunica lui Orfeu.* Lată o seamă dintre aceste reflecţii, intitulate *Meditaţie asupra timpilor istoriei:* Dimineaţă pierdută.

„Dimineaţă pierdută *este o lecţie de anatomie. Învăţăm istorie într-o sală de disecţie. Asistăm la agonia unei case, la disoluţia unei familii, la dezagregarea unei lumi, ale cărei idealuri decad în deriziune. Participăm la un proces istoric în care suntem implicaţi, suferim, comentăm, afirmăm, negăm.*

Incriminăm microbul, toxina care infestează credinţa, buna-credinţă, patriotismul curat, clarviziunea politică, viitorul însuși.

În spaţiul unui spectacol, pierdem nu o dimineaţă simbolică, ci timpul unei zile întregi, pentru a avea revelaţia că asistăm la o partidă cosmică: un secol din des unul unui popor în dialogul său dramatic cu Istoria.

Dimineaţă pierdută *nu este doar* saga *unei familii* — Dimineaţă pierdută *este balada fluviului Timp care înaintează înșelător în* folosul nostru.

Evenimentele mozaicate într-un ameţitor puzzle *se succedă în conexiuni bizare, mărite, micșorate, deformate de unghiul memoriei celor care monolo ghează sau dialoghează despre Istorie și Timp.*

Principalele participante la acest sfârșit de partidă *sunt Vica și Ivona, reprezentante ale celor două medii sociale erodate de timp și Revoluţie…*

Într-o suită de cercuri concentrice, ne apropiem de vatra stinsă a unei familii în agonie…

Așteptarea capătă accente de oratoriu. Familia este evocată în timpul drama ticelor evenimente ale anilor '50".

Pe afișul spectacolului, era menţionat că *Dimineaţă pierdută* este o *dramatizare* după romanul omonim al Gabrielei Adamești eanu. În cronica publicată în revista *Tribuna* și republicată în volumul al patrulea al ciclului *Privitor ca la teatru (ed. cit.).* Ion Cocora scrie că „admirabilul roman al Gabrielei Adamești eanu *Dimineaţă*

pierdută a devenit spectacol în *adaptarea scenică (subl. n., M. M.)* și regia Cătălinei Buzoianu, fără să-și modifice structura formală, o dată, și, a doua oară, fără să-și modifice substanţa ce încorporează în ea tensiunea epicului, și nu a dramaticului. În felul acesta, spectacolul rămâne fidel imaginii romanului, o exprimă și nu o trece printr-un proces de reformulări spre a o transforma în altceva". În opinia lui Ion Cocora, Cătălina Buzoianu a izbutit, prin spectacolul său, să *ilustreze* romanul, „confirmându-i valabilitatea într-o construcţie scenică de o impresionantă desfășurare și originalitate. Rezultatul e un spectacol meticulos elaborat, cu o ridicată încărcătură emoţională, cu tablouri scenice rafinat compuse, cu tipologii de relief, totul conlucrând la crearea unei imagini scenice de un realism dens, de o mare autenticitate". Mai departe, criticul observa că regizoarea „reușește să folosească toate posibilităţile oferite de roman ca pe o sursă de revitalizare a realismului scenic. E vorba, firește, de un realism substanţializat, cu amplitudini de frescă, lipsit de complexul teatralităţii în faţa narativului… Actul regizoral se înscrie într-o tendinţă generală a spectacolului de teatru contemporan. Realismul, cu variile lui tipuri, și-a pus pecetea și pe ultimele montări ale unor regizori de talia lui Peter Brook sau Giorgio Strehler".

În interviul pe care i l-a acordat Ancăi Haţieganu pentru cartea la care am făcut referire mai sus, autoarea romanului, Gabriela Adameșteanu, socotește că specta colul cu *Dimineaţă pierdută* a fost „mai exploziv" decât cartea. Nu a fost oprit de teama unui posibil scandal care s-ar fi iscat nu atât în ţară, unde mediile de informare erau strict controlate, unde orice fel de protest nu ar fi putut fi publicat în presa culturală, ci în străinătate. „… Susţinerea Monicăi Lovinescu, a lui Virgil Ierunca sau a lui Gelu Ionescu nu aduceau efecte negative, ci pozitive asupra autorilor care beneficiam de comentarii la «Europa liberă». O cronică la acest post de radio atât de ascultat creștea atenţia Securităţii, dar reprezenta și un paratrăsnet". În plus, cartea beneficiase de comentarii elogioase din partea criticii literare din ţară, iar „critica literară a avut un rol foarte mare în susţinerea literaturii în acei ani". După părerea mea, Gabriela Adameșteanu comite o nedreptate atunci când afirmă imprudent:

„Critica de teatru nu avea nici această solidaritate profesională, nici acest standard profesional". Și o comite și din pricina faptului că intervievatoarea face o gravă eroare, susţinând că în revista *Teatrul* apăruse o cronică rău intenţionată, cu funcţii ideologice precise, semnată de Constantin Măciucă, pe atunci director al Direcţiei Teatre în Consiliul Culturii. În textul introductiv la „Dosarul consacrat spectacolului", Anca Haţieganu scrie: „Fapt grăitor pentru duplicitatea sistemului de până în ’89, unul și același ins, care, asemenea lui Constantin Măciucă, participa în mod curent la vizionările din teatru, în calitate de cenzor, putea semna nestânjenit cronici dramatice la spectacolele pe care el însuși sau subordonaţii săi le trecuseră sub lupa ideologică, cernându-le, eventual, de posibilele implicaţii politice. Cronica dramatică devenea încă o tribună de la care autorul făcea demonstraţia adeziunii sale înflăcărate — reale sau mimate — la *cuceririle revoluţionare* ale partidului".

Cu Rodica Tapalagă în *Dimineața pierdută*

Or, e adevărat că în nr. 1 din 1987 al revistei *Teatrul* apărea o cronică amplă semnată de Constantin Măciucă. La fel de adevărat e că în cronica respectivă putea fi citit un reproș cu tentă vădit ideologică: „Dimensiunea prospectivă, fermă în roman, se estompează însă în dramatizare, cadrul socio-politic al epocii se îngustează într-o anumită măsură, atenţia focalizându-se pe procesele disolutive reconstituite prin intermediul Vicăi Delcă și al Ivonei Scarlat, proiecţii ale unor categorii sociale devalorizate de revoluţie, personaje cu entropia trecutului, incapabile să înţeleagă exact prezentul și să-i valorizeze impacturile, cu atât mai mult apte de predicţii". Și mai adevărat e că același Constantin Măciucă semna extrem de rar cronici de teatru, iar, atunci când se ostenea să o facă, era întotdeauna vorba despre un „secret" necunoscut marelui public. Dar, la vremea în care apărea comentariul său la spectacolul Cătălinei Buzoianu, Constantin Măciucă nu mai era director în Consiliul Culturii, unul dintre motivele înlocuirii sale fiind, din câte se spune, acela că fiica sa, Cana, rămăsese peste hotare, fapt considerat deosebit de grav de regimul de la București. Nu e exclus ca încredinţarea cronicii cu pricina lui Constantin Măciucă să nu fi fost tocmai o iniţiativă redacţională, ci un ordin venit dinspre editorul revistei, nimeni altul decât Consiliul Culturii. E doar o ipoteză.

Ipoteza nu poate fi verificată. Din vechea redacţie nu mai există supravieţuitori. În plus, astfel de ordine se dădeau, în bunul obicei păstrat de la Stalin, verbal, prin telefon, nu sub formă scrisă. E greu de știut deci dacă Teodor Mănescu, cel ce conducea, cu delegaţie, la acea oră revista, a primit o astfel de dispoziţie.

Avem totuși o certitudine. Că, spre a îndrepta cumva lucrurile, redacţia revistei a publicat în almanahul *Gong '88* o cronică semnată de un profesionist autentic, Victor Parhon. De obicei, astfel de publicaţii nu găzduiau cronici, ci aveau un aer ceva mai frivol, căci erau gândite drept un mijloc de a îmbunătăţi situaţia financiară a revistei-mamă.

Excepţia făcută cu ocazia spectacolului *Dimineaţă pierdută* e grăitoare. Citez deci, mai jos, un amplu paragraf din articolul cu caracter reparator al lui Victor Parhon:

„N-am întâlnit încă în niciun film, nici chiar în cele ale lui Resnais sau Tarkovski, și nici într-un spectacol de teatru, de la noi sau de aiurea, de la Taganka la Arena Stage, o mai impresionantă relevanţă spectaculară în tratarea fluxului memoriei și a polifoniei acestor voci interioare ale personajelor, care străbat cu uşurinţă prin timp și prin spaţiu, somând interpretarea actoricească la desfolierea lăuntrului de autenticitate al fiinţei umane. Sunt momente în care în scenă se află același personaj la vârste diferite, precum Vica Delcă, tânără și vârstnică, interpretată de două actriţe concomitent, sau Ivona, care apare și ca fetiţă, după cum există numeroase succesiuni de scene în care una și aceeași actriţă — cu rapide și puţine schimbări de fard și vestimentaţie — interpretează diversele vârste ale personajelor (Margot Geblescu și, mai ales, Sophie Ioaniu), performanţele actoricești fiind, și din acest punct de vedere, pur și simplu uluitoare. Aceeași frază poate fi începută de Ivona și continuată de vârstnica Vica, dus mai departe de tânăra Vica și terminată sau nu de Sophie Ioaniu (la una sau alta dintre cele trei vârste ale personajului), determinându-se astfel preluarea ei într-un cu totul alt spaţiu afectiv și într-un alt regim temporal, căci până și bătaia ceasornicului, indicând o anumită oră a zilei, poate deveni *reversibilă* pe perioade mai lungi de timp”.

Respectiva soluţie și izbândă subliniată de Victor Parhon a avut, cel puţin în cazul Sophie Ioaniu, un imbold extrateatral. Iniţial, Cătălina Buzoianu decisese ca rolul să fie, precum cel al Vicăi, „împărţit”, adică Sophie la vârsta maturităţii să fie jucată de Rodica Tapalagă, iar Sophie la vârsta senectuţii de Beate Fredanov. S-a și repetat o vreme în această formulă. Dar Beate Fredanov a plecat din ţară din motive de sănătate (fiul actriţei se stabilise de câtva timp peste hotare) și nu a mai revenit niciodată. Regizoarea a decis atunci „comasarea” rolului, decizie, după cum se vede, extrem de inspirată.

Dar revin la articolul lui Victor Parhon: „Reprezentaţia știe că trebuie să aibă uneori exploziile de vitalitate de dinaintea sfârșitului, iar alteori răceala coșmarescă a unei vivisecţii fantaste, mergând de la ceea ce gândesc și simt cu-adevăr al personajele unele faţă de altele până la felul în care îşi pot apărea în vis, fără ca regizoarea să piardă vreo clipă din vedere perspectiva de ansamblu a viziunii sale lucide asupra întregului, asupra timpului și a spaţiului, simple noţiuni, tălăzuite parcă, și ele, de mersul istoriei. Cu tot farmecul ei, în care se strecoară poate o undă de sorginte cehoviană, nu e o lume frumoasă această lume de odinioară, căci nu e doar a *zăpezilor de altă dată,* ci și a neputinţelor ei cumplite, ce o macină din interior, scoţând-o de pe scena istoriei. Și totuși, odată cu pierderea ei, parcă se pierde ceva neștiut din propria noastră fiinţă, care, pentru a putea fi prezentă și în viitor, are întotdeauna nevoie de trecutul ei, de ereditatea ei spirituală”.

Într-un articol bilanţier intitulat *Mișcarea teatrală românească,* publicat în nr. 1 din 1987 al revistei *România literară,* Valentin Silvestru scria: „*Dimineaţă pierdută* e, prin arta excepţională a Cătălinei Buzoianu și a majorităţii actorilor Teatrului

«Bulandra» implicaţi, o încântătoare operă scenică, în care strălucesc Tamara Buciuceanu, Rodica Tapalagă, Gina Patrichi, Irina Petrescu, Lucia Mara, Tora Vasilescu, Valentin Uritescu, Victor Rebengiuc, Ion Besoiu, Marcel Iureș, Răzvan Ionescu, într-o unitate și organicitate a demersului artistic captivante, *chiar dacă adaptarea romanului nu are dramaticitatea sursei. Păstrează însă spiritul cărţii, ideea ei despre Revoluţia purificatoare (subl. n., M. M.)".*

În cronica apărută în *Contemporanul* la 7 ianuarie 1987 (retipărită în cartea postumă, *Teatrul, timpul prezent,* ed. cit.), Dinu Kivu scria: „Există, în aproape toate scenele din *Dimineaţă pierdută,* în fiecare amănunt al lor, o calitate a adevărului extraordinară, greu de egalat. Regizoarea, aici, s-a ascuns cu modestie în spatele virtuozităţii interpreţilor (și-a îngăduit, în fapt, un singur moment de evadare, în parareal, într-o mizanscenă laborios încărcată de simboluri — coșmarul Ivonei), lăsându-le lor privilegiul reconstruirii acestui univers aflat la marginea dezagregării".

Dumitru Chirilă nota în cronica apărută în nr. 1 din 1987 al revistei *Familia* (cronică reprodusă în volumul, tot postum, *Teatru — fragmente dintr-o istorie trăită):* „Reîntâlnirea Cătălinei Buzoianu cu excelenta trupă de la «Bulandra» nu putea duce decât la rezultate remarcabile, spectacolul probând o desăvârșită încredere reci procă: regizoarea îşi permite orice grad de dificultate a momentelor scenice, cu certitudinea că interpreţii dispun de mijloacele trebuincioase, le lasă și o aparentă libertate de acţiune (aparentă — pentru că în spatele ei e de presupus o minuţioasă el a borare), în timp ce interpreţii simt decizia și validitatea actului regizoral, de unde și o anume degajare și siguranţă a jocului, propice accesului la realizări superioare".

În cronica din *Steaua,* antologată în *Cartea cu artiști. Teatrul românesc contem poran* (ed. cit.), Mircea Ghiţulescu nota: „Alternanţa planurilor temporale, interferenţele deconcertante se succedă cu sistem. Tragic nu este un personaj sau altul, ci timpul care le întunecă, oglinda în care oamenii îşi contemplă destinele. Tocmai acele treceri din prezent în trecut (realizate cu virtuozitate) par adevăratele evenimente tragice prin cruzimea confruntării cu dezastrele istoriei. Tulburătoare cu adevărat este prezenţa *materială* a acestei râșniţe devastatoare care este timpul".

Aceste extrase din cronici cred că dovedesc că judecata Gabrielei Adamești eanu la adresa profesionalismului criticii teatrale din epocă este mult prea aspră. Dacă nu chiar nedreaptă în totalitate.

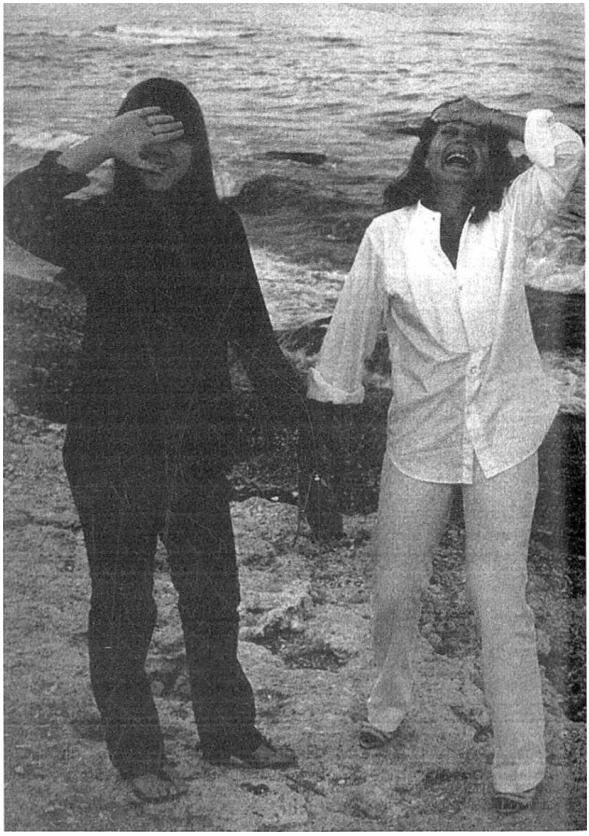
Critica a apreciat pozitiv evoluţia Ginei Patrichi în rolul Ivonei. „Gina Patrichi pune un patetism retractil, închis, abia disimulat în Ivona", scria Mircea Ghiţulescu.

„Reţine atenţia în primul rând Gina Patrichi *(Ivona),* cu un joc plin de tulburătoare nuanţe, toate convergând spre întruparea unei fiinţe eterice, al cărei univers existenţial este dominat de amintirea tatălui, de prezenţa soţului și de absenţa fiului, pentru că personajul nu e în stare să trăiască prin sine și pentru sine. O structură maladivă, abulică o împiedică pe Ivona să se împotrivească răului sau măcar situaţiilor dezagreabile, deși suferă din cauza lor, viaţa ei se trece în vecinătatea permanentă a plânsului. Este ultima supravieţuitoare a familiei, dar poartă cel mai

pregnant însemnele disoluţiei, ale perisabilităţii", nota Dumitru Chirilă.

„După mine, cea mai impresionantă creaţie în spectacol îi aparţine Ginei Patrichi *(Ivona),* în fiinţa căreia deznădejdea se instalează devastatoare, cu accente de tragedie antică, încordată până la un paroxism uluitor, amestec insolit de expresii sublimate și viscerale", observa Dinu Kivu.

Iar incriminatul Constantin Măciucă nu avea cum să nu recunoască evidenţa și consemna: „Ivona Scarlat, cel de-al doilea personaj care, înfăţișându-și propria dramă, asigură translaţia de planuri și mediază actualizarea istoriei familiei sale, este interpre tată de Gina Patrichi. Ea încarnează, cu rafinate modulaţii și valorizări psihologice, cu scăpărări metalice, un personaj împovărat de un destin cu inflexiuni tragice, cu resorturile lăuntrice dereglate, alternând vibraţiile unei combustii mocnite cu parezele dez nădejdii ascunse cu decenţă, un personaj cu reflexe de apărare istovite de compromi surile dureroase ale unei căsnicii precare, cu viaţa irosită în așteptări neliniștite, căutându-se cu melancolie în trecut, refuzându-și trezia în prezent".



Răzvan Ionescu, pe atunci tânăr actor la Teatrul „Bulandra", a jucat alături de Gina Patrichi atât în *Dimineaţă pierdută,* cât și în *Io, Mircea Voievod,* iată-l acum, semnând o caldă evocare a actriţei, scrisă special pentru această carte dedicată ei.

Pașii ei risipiţi de spuma mării.

„Pașii ei risipiţi de spuma mării, în serile în care, desculţă, se lăsa parcă luată la rost de șoaptă, ori de vuietul valurilor… Așa mi-o amintesc pe Gina Patrichi. Mergând pe malul mării de la un capăt la altul. Pe vremea aceea, când doar aspiram spre acea lume de dincolo de cortină, cu mirosul ei pătrunzător de eter-mas-tick, vacanţele la mare se alcătuiau de-a lungul unor popasuri înșirate pe firul monotoniilor tandre. Îmi alegeam un loc strategic prin preajma plajei de la Rex și o pândeam. Uneori, o vedeam încă de la ieșirea din hotel, alteori îi aflam silueta dintre desenele altor trupuri undeva, depărtându-se sau apropiindu-se. Pe atunci, nici nu îndrăzneam să visez că voi avea prilejul de a-i fi vreodată prin preajmă, altfel. Apoi, au fost acele spectacole de vis de la «Bulandra», Elisabeta şi D'ale carnavalului, *pe care orice student de la IATC din generaţia noastră le poate povesti pe dinafară și acum, replică de replică, pas cu pas, poantă cu poantă. Asemenea unui concert căruia cunoscătorii îi recapitulează volutele sonore, urmărind știmele memoriei. Nu scăpăm nicio reprezentaţie, alergam cu sufletul la gură, plasatoarele și portarii ne cunoșteau, scările și gradenele erau ale noastre, făceam oarecum parte din distribuţie… Apoi, am cunoscut-o de aproape, o profesionistă până în măduva oaselor, fanatică până dincolo de puterea omenească a înţelegerii. O autoritate imensă în teatru. Uneori, cuvântul ei putea să răsucească destine, fără ca ea să-și dea seama sau să vrea neapărat asta. Cei cărora lumea teatrului le este cunoscută, știu că asemenea* puteri *nu aveau nimic de-a face cu funcţiile administrative și nici măcar cu numărul rolurilor jucate. Zeul teatrului îşi alege trimișii după criterii doar de el știute, ce ţin cont de acea tainică putere de a-i vrăji până și pe ceilalţi slujitori ai săi, de dincolo de ultima cortină. Puternic, asemenea* reginei *Mab, cuvântul ei șfichiuia ori așeza în rost pașii către efemera lume a viselor. La final, le îmbrăca pe toate într-un râs pe care încă îl mai port atât de limpede în urechi, încât, dacă l-aș auzi la altcineva, cu siguranţă aș sfârși pe rug, eretic, acuzându-l pe Dumnezeu de impardonabila impostură a plagiatului de sine.*

Din vremea repetiţiilor la Dimineaţă pierdută, *păstrez două momente ce poartă pecetea inconfundabilă a ceea ce se află dincolo de aura de mister pe care o transmitea pe scenă Gina Patrichi. Prima. La finalul unei ședinţe, în biroul directorului, când lumea se pregătea de plecare, mai zăbovind la o mică șuetă, Gina, care era obsedată de un moment dificil din spectacol căruia tocmai îi aflase cu o seară înainte rezolvarea (cu ajutorul unei uluitoare artiste, care s-a aflat mereu, discret, în spatele multor izbânzi teatrale, Miriam Răducanu), a vrut să-i arate Irinei Petrescu, cred, soluţia la care ajunsese. Brusc, ne-a uluit pe toţi, jucându-și monologul, aruncându-se pe jos și târându-se pe mochetă, spre dăuna rochiei albe*

și vaporoase de vară, care, în urma acestui intempestiv impact, avea să sufere dras tice modificări. Al doilea moment e legat de monologul din trăsură al lui Titi Ialomiţeanu, personajul pe care îl jucam eu. Ajunsesem la un moment de impas peste care nici eu, nici regizoarea Cătălina Buzoianu nu mai știam cum să trecem. Cătălina (un om căruia îi datorez enorm) își vărsa năduful asupra mea, iar eu, în pragul abandonului, așteptam doar momentul de a contraataca la fel de furibund. La câţiva metri de mine, Gina, ghemuită în penumbră, asemenea unei păsări de pradă care simte cu toate viscerele primejdia, a început să șuiere către mine scurt, sacadat, aprig, astfel încât Cătălina să n-o audă: „Răzvi, taci… Ascult-o… Nu-i spune nimic… Fă ce spune… Taci… Lasă… înghite… Taci… Fă… înghite… Taci… Fă… înghite". Și tot așa, vreme de câteva minute bune. Totul mi se părea neverosimil. Nu-mi venea să cred! Reacţia ei era atât de puternică și atât de uluitoare. Încât mi-a anesteziat nu numai furia mocnită, ci și orice tentativă de contra atac. Apoi, când pericolul a trecut, m-a luat de mână și m-a întrebat simplu: «Nu vrei să te ajute un pic Miriam?» Timp de vreo câteva săptămâni, am lucrat cu această uluitoare artistă. Apoi, într-o duminică după-amiază, când terminasem una dintre ultimele repetiţii oarecum clandestine, cred că undeva pe lângă Muzeul Medrea, Miriam spune: «Hai să-i arătăm Ginei, nu-i dai un telefon?» «Miriam… e duminică după-amiază și știu că n-are spectacol, poate o fi și ea la masă…» — am încercat eu să preîntâmpin vreo gafă. «Gina?!!! îi spui că suntem împreună la Medrea. Atât.» Așa am și făcut. «Bine, vino și ia-mă», mi-a răspuns Gina la fel de scurt. Prin telefon, se auzeau glasuri și râsete, semn că avea musafiri. M-am suit în Trabant și m-am dus s-o iau. «Unde pleci…» a întrebat-o puţin mirat soţul ei, dl. Victor Anagnoste, strălucit avocat și bărbat de o rară distincţie. «Bizu' dragă… M-a chemat Miriam la Medrea… Mă-ntorc în douăzeci de minute.» «Miriam» s-a dovedit, și de astă dată, a fi un cuvânt magic, un fel de «iarba fiarelor» care le rezolvă pe toate. La Medrea, totul s-a petrecut rapid. Gina m-a privit atent, cuibărită cu picioarele sub ea. Cocoţată pe un scaun. Era la fel ca atunci când șuiera ca să mă împiedice să urlu. Tot ca o pasăre de pradă. La sfârșit, mă așteptam la efuziuni. N-au fost. A rămas câteva clipe pe gânduri, cu ochii aţintiţi undeva în gol, apoi și-a ţuguiat buzele, a făcut ochii mici și a zis rece, sec, fără niciun fel de inflexiune: «Acum e bine.» Apoi, am dus-o acasă, unde o așteptau musafirii. Pe drum — cum altfel! – am tras o repriză strașnică de râs. Atât. Asta era Gina. O muncă de ocnaș, pe care, cu farmecul ei unic, o învăluia pe scenă în mister. Sunt, dacă vreţi, doar două episoade profesionale la care pot adăuga, desigur, oricând zeci de alte flash-uri, *dintre acelea ce pot recompune, fie și adunate la un loc, doar jumătăţi de întreg. Zile lungi de turneu, cu râsete și jocuri interminabile, cu farse în care se jucau adevărate partituri tragicomice, seri cu drumurile spre casă după spectacol împreună cu* Pompo *(așa o poreclise ea pe Irina Petrescu), cu nopţile târzii la video, unde vedeam, împreună cu Micki Dobrin și Ioana Pavelescu, filme cu de Niro, Pacino ori Dustin Hoffman, cu nesfârșitele taclale printre pahare de șampanie, când la ivirea zorilor, Gina se uita prelung în zare și spunea: «Dragă… nu ţi se pare că e cam… pâclă?!!» Ţin minte că odată improvizasem cu toţii un spectacol de poezie*

cu care umpleam grădinile de vară din București. Fiecare spunea ce știa. Jimmy Besoiu ne prezenta, cu neîntrecutul său talent de causeur: «Gina, tu ce spui?» «Sonete de Shakespeare, dragă» — a răspuns ea regal. «Câte?» «Ei, asta-i acum, câte!!! Un… sonete!!!» Umorul ei era mereu devastator, chiar și atunci când cădea cumva la mijloc, așa cum s-a întâmplat odată, undeva, în Mărginimea Sibiului, când am intrat într-un restaurant modest, dar curat, frecventat preponderent de oieri, unde sibianul Jimmy Besoiu știa precis că găsim o ciorbă de burtă grozavă. La masă cred că eram zece persoane. La un moment dat. Marcel Iureș a făcut un gest cu mâna, fără să-și dea seama că picoliţa se afla cu tava plină cu cele zece ciorbe exact între el și Gina. Șase dintre ele, galbene și grase, s-au vărsat în întregime pe interpreta Ivonei din Dimineaţă pierdută*/ Ne-am albit! «Serviţi și… rochii?» a întrebat Gina după câteva secunde de stupoare tensionată, declanșând hohotul general și eliberator. Dacă în locul ei s-ar fi aflat alt cineva, probabil că seara era compromisă. Ea a ales pe loc soluţia cea mai simplă. Într-un loc discret, s-a dezbrăcat la piele și a «îmbrăcat» pe trupul gol o faţă de masă albă din local. În vreme ce o ajută la această operaţiune oarecum anevoioasă,* Pompo *(Irina Petrescu) a mormăit îmbufnată replica de geniu, care avea să pecetluiască o seară memorabilă: «Trebuia și aici să te remarci!!!»*

Într-o zi, cred prin 1988, am surprins-o undeva, în penumbra sălii de la Schitu Măgureanu, luând-o în braţe pe Irina și izbucnind în plâns. Atunci am știut că se petrecuse ceva rău. După o vreme, n-a mai putut juca. Una dintre corzile vocale îi fusese grav afectată. Practic, îşi pierduse vocea. Și totuși, cu preţul unor exerciţii complicate și al unui efort la care numai fanatismul ei pentru teatru era în stare, a reușit imposibilul. Să vorbească și să joace iar. Un timp. Doar un timp.

Se spune că, în spatele oricărui bărbat de succes, se află o femeie inteligentă. Ei bine, în spatele Ginei a stat totdeauna un bărbat rarisim, despre care ar fi nedrept dacă n-aș spune aici câteva cuvinte. Victor Anagnoste, «nenea Bizu», om din stirpea veche a moldovenilor de rasă, elegant și cu umor, a iubit-o enorm și i-a înţeles ca nimeni altcineva patima: teatrul. Povestea lor poate că o va spune vreodată Cana, fructul iubirii dintre ei. Pe atunci o adolescentă delicată, taciturnă, care lăsa să se ghicească, dincolo de aparenţe, o fire puternică, maturizată pre matur de aceeași iubire pe care mama ei i-o împărţea cu teatrul. Nu i-am mai văzut de atunci… Dar îi iubesc în amintirea mea la fel. Asemenea casei de pe strada Orlando, colţ cu bulevardul Ana Ipătescu pe care uneori, din fuga mașinii, prefer mai degrabă s-o simt decât s-o privesc.

Când mi-e dor, o caut pe Gina în nisipul mării. În serile de toamnă ori în după-amiezile iernilor dulci, când plaja de la Rex *e pustie și când doar pescărușii mă însoţesc, îmi place să fug de mine însumi, cel de acum, spre a redescoperi «castelele din Spania» de odinioară și pașii ei desculţi, risipiţi de spuma mării…*

Răzvan Ionescu".

Iulie 2008

Irina Petrescu a fost una dintre marile partenere de scenă ale Ginei Patrichi. S-a numărat printre cele mai apropiate prietene ale sale și ale familiei Anagnoste. Prieteniile adevărate în teatru sunt rare. În lumea aceasta, observa undeva Cătălina Buzoianu, se spune obsesiv „vai, cât îl iubesc pe cutare!", numai că iubirea cu pricina nu e adevărată nici măcar o secundă. Relaţia specială dintre cele două mari actriţe, fără care nu poate fi imaginată nici istoria Teatrului „Bulandra", nici istoria teatrului românesc contemporan, a fost ieșită din comun. Înseamnă o excepţie.

Irina Petrescu a avut gentileţea de a scrie o evocare a prietenei și colegei ei de scenă, evocare pe care o înserez în continuare:

„Scuza lipsei mele de memorie în timp este poate doar nevoia mea de des prindere… de independenţă.

Nu ţin minte nicio linie din rolurile pe care le-am jucat. Să fie poate o lege firească a spaţiului ce se cere lăsat gol pentru a fi locuit de altceva… de altei ne va… (?), sau poate doar o nepăsare activă… ori poate doar o formă perversă de eliberare de tot ce te poate ţine legat de trecut…?

Nu știu, nu are importanţă — și, bineînţeles, nicio legătură cu memoria afectivă. Atașez însă afecţiunii mele de ieri, de azi, de mâine pentru GINA memoria unor replici rostite de EA. Două (la mare distanţă de timp una de alta), la care nu încetez să mă raportez, pentru că-mi afișează pe un ECRAN imaginar același semnal de atenţie.

În Dimineaţă pierdută *de Gabriela Adameșteanu — ultimul rol al GINEI, în acel spectacol superb al Cătălinei Buzoianu la Teatrul «Bulandra», cum n-a mai fost altul și nici nu are să mai fie (exagerez, poate) —, GINA (Ivona), într-un moment de păguboasă și zadarnică disperare, îi spunea Tamarei Buciuceanu (croitoreasa familiei):* «Cui să spui, Madam Delcă… n-ai cui să spui…»

Mă întovărășește, bântuindu-mă, această replică rostită de GINA de când era și de când nu mai este, pentru că, atâta vreme cât a trăit, GINA a fost pentru mine — esenţial, definitoriu — cea căreia aveam cui spune. *Asculta. Înregistra, reacţiona. Nu medita, nu răstălmăcea, nu punea la îndoială demersul, nu întorcea comentariul într-o direcţie contrară intenţiei. Nu te bănuia de gânduri ascunse, pentru că ea însăși nu cunoștea perfidia. Era de o intransigenţă tăioasă, fermă, imparabilă.*

A fost prietena mea cea mai dragă și de neegalat, din păcate abia în ultimii ei zece – cincisprezece ani. Poate că boala care a devorat-o a detașat-o de ideea de concurs și rivalitate. Am știut amândouă că am pierdut o grămadă de vreme când ne priveam doar cu coada ochiului — fără să știm ce pierdem. O grămadă de vreme de prietenie pierdută, pentru că n-a știut niciuna dintre noi a găsi un început înaintea bolii care reduce la tăcere orice absurditate…

Am aflat fiecare, într-un târziu, că «ai cui să spui… madam Delcă», *chiar dacă, poate… puţin prea târziu…*

A doua replică rostită de Gina, cu mult timp înainte de Dimineaţă pierdută, *mă lovește și azi, din ce în ce mai des. Prin anii '70, în spectacolul* Victimele datoriei

de Eugene Ionesco, pus în scenă de Crin Teodorescu, GINA îi spunea lui Virgil Ogășanu: …ţii minte, eram tineri, nu murise încă nimeni…

Azi, când am început să-i cunoaştem pe toţi cei care mor, am înţeles că nu mai suntem tineri şi *că deja am început să plecăm și noi, oricât n-am vrea să recunoaştem.*

Gina a știut și a vrut să dispară când era încă tânără…

Mi-e un dor nesfârșit de cea căreia aveam oricând și mereu cui să spun… *ca nimănui altcuiva…"*

Irina Petrescu

20 august 2008

„Cui să spui, n-ai cui să spui…" Un sentiment asemănător l-a încercat pe sem natarul acestei cărţi duminică, 24 august 2008. Trebuia să spun cuiva ce simţeam. I-am trimis atunci lui Răzvan Ionescu un e-mail, din care transcriu un fragment:

„Domnule Ionescu.

Mă aflu în etapa de corectură a ceea ce am scris despre Gina Patrichi…

Cum sunt spre final, trebuie să vă mulţumesc. Dar și să vă spun că, scriind, mi-am dat seama cât de nedreptăţită a fost Gina Patrichi. E drept, viaţa și moartea le orânduiește Dumnezeu. Nu despre asta e vorbă acum. A fost nedreptăţită în teatrul în care a jucat. S-au montat acolo câteva spectacole cehoviene în care era obligatoriu să fie distribuită. Nu a fost. Cum, oare nimeni nu a observat ce mare actriţă cehoviană era?

Din Ibsen, a jucat doar Hedda Gabler. *Ș/ era o actriţă ibseniană de primă mână. Lucrul acesta s-a văzut la televiziune în spectacolele lui Petre Sava Băleanu. Doar la Cluj s-a întâlnit cu adevărat cu Shakespeare.*

Am o scrisoare de la Lucian Pintilie, în care Maestrul îşi exprimă mirarea și regretul de a nu fi lucrat cu Gina Patrichi decât în D'ale carnavalului. *În iureșul vieţii, nu observăm evidenţele. Și comitem greșeli ce nu mai pot fi nicicând reparate".*

Nici la Liviu Ciulei nu a jucat cât ar fi meritat. Păcat. Din nou, păcat.

A doua zi, am primit de la Răzvan Ionescu un răspuns. Comit impoliteţea de a-l reproduce parţial. Nu i-am cerut permisiunea semnatarului său de a face public conţinutul, fiindcă mă temeam că mă va refuza. Dar e atâta omenie în ce scrie acolo Răzvan Ionescu, încât ar fi de neiertat să nu o împărtășesc și celor ce citesc această carte. O fac, cu speranţa că Răzvan Ionescu mă va scuza și mă va înţelege.

„Domnule Morariu.

Vă mulţumesc pentru mesaj. Mă bucur că v-am putut fi de folos şi că Astfel, am avut prilejul să întorc, într-un fel, măcar o clipită din prietenia și tandreţea pe care Gina mi le-a dăruit. În rest… știu foarte bine ce spuneţi. Sunt foarte rare cazurile când teatrul nu nedreptăţește. Chiar și în cazul marilor actori, nu doar în cazul celor ce au dorit să fie și nu au fost. Dar pentru asta nu e vinovat teatrul, ci oamenii… Bine măcar că există cazuri, cum e și cel al Ginei Patrichi. Când artistul, pe lângă

că și-a câștigat un loc în inima celor ce le-a adus bucurii, a reușit să lase ceva în urmă, în ciuda prostiei și micimii unora dintre semeni… V-aţi gândit vreodată la ce a jucat Ileana Predescu sau Irina Petrescu. Sau la ce actori de mare dramă ar fi putut fi Ștefan Mihăilescu-Brăila, Dem Rădulescu ori Virgil Ogășanu?…Sau la ce ar fi putut juca și n-a jucat Emil Botta? în plus… suntem români, iar una dintre caracteristicile *noastre este de a ne asasina pe noi înșine. Măcar de ar fi vorba despre o sinucidere… dar e departe de așa ceva!*

În sfârșit, mă bucur că în librării și în biblioteci va mai fi o carte despre o mare actriţă. La urma urmei, ce putea Gina să își dorească mal mult decât ca trecătoarea ei umbră de mister să fie «furată» uitării și ocrotită în pagini de carte? Sunt bucuros că am putut fi complice la acest rapt.

Răzvan Ionescu".

10. Ultimele spectacole

În anul 1988, Gina Patrichi va da curs invitaţiei pe care i-o adresaseră regizorul Mihai Măniuţiu și Teatrul Naţional din Cluj de a juca rolul Cleopatrei în specta colul cu piesa *Antoniu și Cleopatra* de William Shakespeare. Rolul era dificil, spectacolul îi impunea actriţei prezenţa aproape neîntreruptă în scenă. Istovirea pe care o resimţea Gina Patrichi putea părea întrucâtva normală. Totuși, ceva îi spunea actriţei că se ivise o problemă. Confirmată de medici la puţină vreme după succesul spectacolului clujean, chiar în momentul în care atât regizorul acestuia, cât și conducerea teatrului, dar și Gina Patrichi însăși se gândeau la un nou proiect. Pe care mai întâi viaţa, iar apoi boala și moartea l-au făcut irealizabil.

La un moment dat, situaţia devenise atât de critică, încât Ginei Patrichi i se interzisese să mai facă orice fel de efort. S-a impus ca, o perioadă, rolul ei din spectacolul *Dimineaţă pierdută* de la Teatrul „L. Sturdza-Bulandra" să fie preluat de actriţa Leopoldina Bălănuţă. Dar Gina Patrichi nu s-a dat bătută și a luptat cu propriile-i limite. A revenit pe scenă, și-a reluat rolul din spectacolul Cătălinei Buzoianu, a izbutit, după 1989, chiar să îl imprime pentru Televiziunea Română. Ca și pe cel din spectacolul *Romeo și Julieta la sfârșit de noiembrie.*

Îndată după Revoluţia din decembrie 1989, Teatrului „Bulandra" i se redeschideau perspectivele turneelor în străinătate, ale reluării carierei sale internaţionale. Cel mai adecvat spectacol pentru o asemenea revenire era, neîndoielnic, cel cu *Hamlet,* regizat de Alexandru Tocilescu, ce avusese premiera la 30 noiembrie 1985. Teatrul avea șansa de a ajunge la Londra și a reprezenta capodopera shakespeariană pe scena Lyttleton a Teatrului Naţional și apoi la Londra. Se ivise între timp un impediment neașteptat și dureros. Starea sănătăţii actriţei Ileana Predescu, care jucase la premieră și multe reprezentaţii după aceea rolul reginei Gertruda, se deteriorase, astfel încât nu-i permitea să facă deplasarea. A înlocuit-o după un număr de repetiţii-record Gina Patrichi. Care a tratat totul cu seriozitatea cu care trata fiecare premieră. Astfel încât prezenţa ei alături de Ion Caramitru, Ion Cocieru, Marcel Iureș, Ion Besoiu, Mihai Cafriţa, Ion Lemnaru, Gelu

Colceag, Cornel Scripcaru, Paul Chiribuţă, Constantin Drăgănescu, Doru Ana, Petre Gheorghiu, Mariana Buruiană, Luminiţa Gheorghiu și toţi ceilalţi din distribuţie a fost un mare succes. În Anglia și în Franţa.

Iar *Hamletul* lui Tocilescu, al lui Caramitru, al celorlalţi actori de la „Bulandra", *Hamletul* care devenise între timp și al Ginei Patrichi a fost un triumf. O demonstrează cronicile apărute în ziare precum *Daily Mail, The Independent* ori *Sunday Times.* În acesta din urmă, se putea citi că „viziunea lui Tocilescu trădează o apropiere fierbinte, vie de text, are o amprentă empatică nouă, ca și cum actorii s-ar fi întâlnit acum pentru întâia oară cu piesa. Da, este o viziune croită sever, expresionist… Textura complexă a piesei strălucește încă neștirbit și lungile seri sunt impregnate de fine analize artist tice și intelectuale, pline de durere, emoţie și puternice sentimente omenești".

În *The Irish Times* se scria: „Ce vezi este deseori un spectacol extraordinar, prin modul de care se folosește de politic, de sensul lui ca regim falimentar, dar cea mai mare forţă o degajă când se apropie de lucrurile cele mai profunde. Nu capcanele tiraniei îl interesează cu adevărat pe Tocilescu, oricât de atent le subliniază, ci dezintegrarea personalităţii sub povara unei astfel de tiranii".

Nu a trecut neobservată și necomentată evoluţia Ginei Patrichi în rolul Gertruda. Pentru criticul de la *The Observer,* „Gina Patrichi, în rolul mamei lui Hamlet, exprimă calm matern și autoritate". *The Sunday Times* a apreciat scena Hamlet-Regină, pe care a calificat-o drept „o revelaţie".

După mărturia lui Ion Caramitru, publicată în 1994 în săptămânalul *Expres,* Richard Eyre, care a văzut spectacolul cu *Hamlet,* ar fi vrut să vină, în 1993, la București, să monteze o nouă versiune a piesei și să o distribuie pe Gina Patrichi în rolul Reginei Gertruda. Nu a fost să fie.

Pe scena de la „Bulandra", Gina Patrichi a mai avut timp să joace două roluri de mai mici dimensiuni în spectacolele *Forma mesei* și *Teatrul comic.*

Forma mesei a avut premiera la data de 8 decembrie 1991, în regia lui Ion Caramitru și scenografia lui Dan Jitianu. Piesa lui David Edgar e inspirată derevoluţia anticomunistă din Estul european și se referă — după spusele Cristinei Dumitrescu din cronica publicată în nr. 3 din 1992 al revistei *Teatrul azi* și antolo gată în volumul postum *Cronici teatrale 1990 — 1998* (Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" și Revista „Teatrul azi", București, 2006) — la „copleșitorul seism politic, social, uman, declanșat aici în 1989, fără a se fixa însă în datele concrete ale unui loc anume. Mai apropiată, poate, de imaginea pe care evenimentele au avut-o în Cehoslovacia, revoluţia figurată în piesa lui Edgar reunește trăsături ale tuturor revoluţiilor, urmează mai curând firul problematic decât firul întâmplărilor. *Forma mesei nu* informează, nu acesta e rolul literaturii; nu despre Ceaușescu sau Stalin este vorba, nu Havel interesează, nu Gorbaciov este descris, cu toate că oricare dintre ei poate fi identificat, într-o măsură sau alta, în personajele piesei, în subtextul (ori chiar în textul) ei. Se vorbește despre vinovăţie și inocenţă (fără ca *rolurile* să fie rigid delimitate), despre socialismul ideal și socialismul-crimă, despre minciună și adevăr, despre romantismul politic și cinismul politicii. Într-un fel, piesa

e un moment al adevărului: sunt formulate, în sfârșit, întrebările pe care lumea — lumea liberă! – avea obligaţia morală să și le fi pus de multă vreme, întrebări ale căror răspunsuri lumea neliberă le știa demult, nu le-a dat, ci le-a trăit (le-a și murit), le-a suportat, cărora până la urmă le-a supravieţuit". Textul e considerat interesant, dar nu prea e o piesă de teatru.

În distribuţia spectacolului, au fost actorii Claudiu Stănescu, Valeria Ogăşanu, Cornel Scripcaru, Virgil Ogăşanu, Victor Rebengiuc, Ion Cocieru, Gina Patrichi, Mihai Cafriţa, Mihai Constantin, Maria Eremia, Petre Gheorghiu. Gina Patrichi a avut de interpretat un rol destul de inconsistent din scriitură, dar pe care prin talent, putere de concentrare, devoţiune l-a scos la liman.

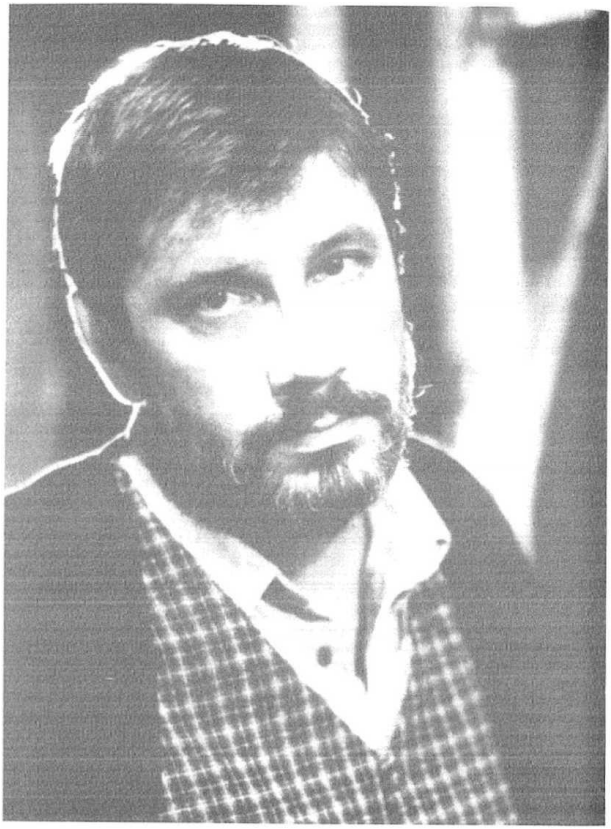
La 10 noiembrie 1992, la Sala Studio a „Bulândrei", avea loc premiera spectacolului cu *Teatrul comic* de Goldoni. În regia inventivă, luxuriantă a lui Silviu Purcărete și în decorurile bogat-baroce ale lui Mihai Mădescu evoluau actorii Dan Aștilean, Ștefan Bănică, Ion Besoiu, Cristina Buburuz, Paul Chiribuţă, Luminiţa Gheorghiu, Mirela Gorea, Petre Lupu, Mariana Mihuţ, Virgil Ogăşanu, Dana Peltea, Irina Petrescu, Ileana Predescu, Victor Rebengiuc, Cornel Scripcaru, Răzvan Vasilescu — și, desigur, Gina Patrichi. Un rol de mici dimensiuni, realizat ca la gherghef, cu grijă pentru detaliu de marea actriţă, convinsă că trebuie să-și îndeplinească misiunea până la sfârșit. Cu preţul oricărui sacrificiu.

Nu prea există cronici la spectacolul cu piesa *Teatrul comic.* Din cea apărută în nr. 11 — 12 din 1992 al revistei *Teatrul azi,* cronică semnată de Alice Georgescu, aflăm că preferinţa marcată pentru imagine a regizorului Silviu Purcărete. Imaginea fiind înţeleasă ca „element esenţial în spectacol, ca dominantă căruia toate celelalte componente (inclusiv textul dramatic) sunt ţinute să i se supună necondi ţionat, intră în vizibil conflict cu demersul lui Goldoni, ce ţintea, între altele, la restaurarea cuvântului în teatru». Mai departe se spune că «la incandescenţa inspiraţiei contrariile se pot topi într-o armonie nouă, neașteptată. Din păcate, această sinteză, pe cât de tulburătoare, pe atât de riscantă, se produce rar. În spectacolul Teatrului «Bulandra» nu s-a produs. De astă dată, în loc să se pună reciproc în valoare (așa cum se întâmplase în urmă cu ani în spectacolul *Piaţeta,* montat la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ tot de Silviu Purcărete, *nota n., M.M),* Goldoni și Purcărete s-au diminuat reciproc. Somptuos-picturalele imagini scenice, rezultate din bunul-gust al scenografului Mihai Mădescu și din știinţa regizorului de a compune cu rafinament cadrul și de a-l lumina, nu au nimic a face cu textul; dimpotrivă, îl sufocă… în plus, arhitectura ritmică a mizanscenei se arată însuferinţă: vreme de trei sferturi de oră (din cele șapte sferturi cât durează), spectacolul parcă tot se pregătește să înceapă; iar când, în fine, a început și aștepţi continuarea — se termină. E drept, insatisfacţiile sunt în parte compensate de momentul final, care nu e numai foarte frumos, ci și purtător de sens: în scena pustie, scăldată într-o dulce lumină vesperală, au rămas doar, zburătăcind neajutorat, câţiva porumbei, simbol al artei, al unei lumi ce moare încet sub ochii noștri inutil înlăcrimaţi.»

Din varii motive, atât *Forma mesei,* cât și *Teatrul comic* s-au jucat de puţine ori.

Vremurile erau încă tulburi, preocupările oamenilor nu prea erau centrate asupra sce noi de teatru, ci asupra celei a vieţii, a străzii. Se petrecea ori începea să se petreacă o nouă „facere a lumii”. Sau o refacere a ei. În sensul revenirii la normalitate.

Gina Patrichi va mai reveni pe scenă, dar nu pe cea de la „Buiandra”, ci pe cea a Teatrului „Odeon”, la 31 ianuarie 1994, când a primit din partea UNITER Premiul de excelenţă. A făcut-o cu emoţie și demnitate. Ovaţionată de o sală întreagă, de colegi de breaslă, de spectatori. Urmărită cu vibraţie de milioane de telespectatori care priveau transmisiunea în direct a Galei UNITER de către Televiziunea Română. În martie, aceeași Televiziune avea să aducă vestea incredibilă a dispariţiei actriţei. Era ziua de 14 martie a anului 1994.



Mihai Mănuţiu

V. Invitată la Teatrul Naţional din Cluj

La data de 6 noiembrie 1970, în săptămânalul *Contemporanul* apărea una dintre primele luări de poziţie referitoare la iconoclastul spectacol cu piesa *Regele Lear,* realizat pe scena Teatrului Naţional din București de regizorul Radu Penciulescu.

Articolul, semnat de — pe atunci — tânărul critic George Banu, începea cu un enunţ de ordin general, ce conţinea un adevăr de care cred că se cuvine să ţină seama fiecare nouă montare a unei piese de William Shakespeare:

„Orice spectacol Shakespeare nu mai poate fi decât o ipoteză. În afara caracterului provizoriu determinat de acesta, montarea nu se justifică. Un spectacol Shakespeare îşi are chiar raţiunea de a fi în violenţa polemică. Dramaturgul cel mai viu al lumii pretinde această vitalitate. Jan Kott observa procesul de influenţă dublă: a lui Shakespeare asupra dramaturgiei și, invers, a acesteia asupra mon tărilor cu piesele lui".

În ultimele rânduri, conchide:

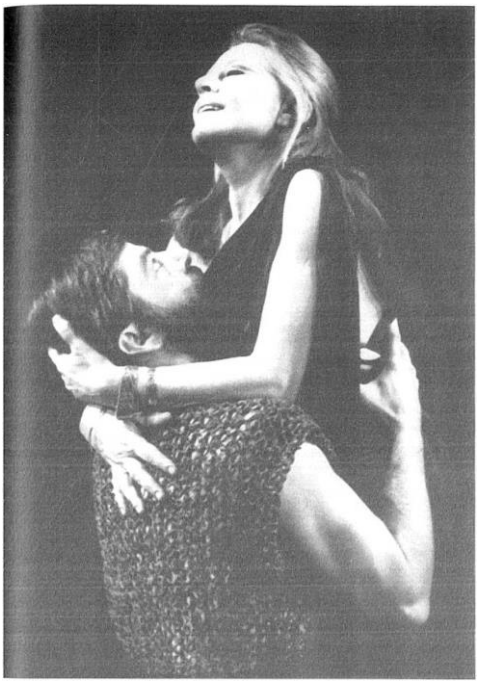
„Când spectacolele lui Shakespeare sunt fără viaţă și plicticoase, atunci moartă este și dramaturgia ei [a ţării], *nu numai teatrul ei. Cu rezonanţa unei asemenea răspunderi trebuie făcute aprecierile, emise judecăţile, formulate adeziunile".*

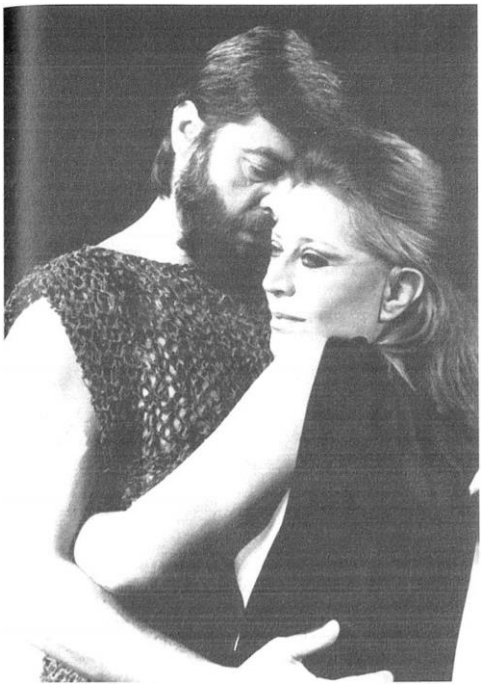
Cu un spectacol excepţional, moment important în procesul de valorificare scenică a literaturii dramatice a lui William Shakespeare, avea să-și afirme vitalitatea, după mulţi ani în care se aflase în penumbra vieţii teatrale românești, Teatrul Naţional din Cluj-Napoca. E vorba despre *Antoniu și Cleopatra,* montare înfăptuită de regizorul Mihai Măniuţiu și care a avut premiera în seara de 26 noiembrie 1989.

Directorul de scenă avea deja pe fișa sa de creaţie câteva spectacole promiţătoare, dar cel cu *Antoniu și Cleopatra* îl va confirma ca fiind dintre cei mai semnificativi regizori români contemporani.

Peste ani, într-un interviu acordat Cristinei Modreanu și publicat mai întâi în revista *Adevărul literar și artistic,* iar apoi în cartea *Șah la regizor* (Editura Fundaţiei Culturale Române, București, 2003), Mihai Măniuţiu avea să vorbească despre faptul că orice director de scenă serios se formează prin ani, că regia e, până la urmă, (și) o problemă de maturitate, de „vârstă", cum spune el. Regizorul adăuga că, „în ciuda unor sclipiri sau a unor montări foarte bune, nu ajungi, înainte de treizeci și cinci-patruzeci de ani, să constitui o lume pe care s-o poţi transmite mai apoi celorlalţi".

Avea dreptate Liviu Maliţa atunci când observa, în partea introductivă a studiu lui consacrat interzicerii spectacolului cu piesa *Tulburarea apelor,* montat de Mihai Măniuţiu și care ar fi trebuit să aibă premiera pe scena Naţionalului clujean în anul 1983, că regizorul a fost încă de la început unul care a incomodat (cf. *Viaţa teatrală m şi după comunism,* EFES, Cluj, 2006, vol. I).





„Factura modernă a teatrului său și temeritatea intelectuală a tânărului regizor, proaspăt absolvent al Institutului de Teatru, care pusese deja în scenă *Perşii* lui Eschil, *Emigranţii* de Mrozek, dar și muzical-enigmaticul *Afară, în faţa uşii* de Wolfgang Borchert, stârnește resentimente imbatabil convertite politic. Aspiraţia sa de a impune un alt stil de teatru, perfect sincron cu ceea ce se întâmpla dincolo de Cortina de Fier, este, găsită de unii inacceptabilă".

Cert e că, așa după cum arătam în cartea mea *Mihai Măniuţiu: Ipostaze esenţiale* (Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2008), regizorul „și-a clădit prin ani un concept teatral propriu, bazat pe un solid eșafodaj filosofic, estetic și moral. El se manifestă prin spectacole ce au ca scop răscolirea conștiinţei spectatorului, fiindcă, indiferent dacă montările purtând această semnătură se slujesc de ceea ce se cheamă *texte canonice* de literatură dramatică ori de adaptări, ele vorbescdespre confruntarea individului cu destinul propriu, dar și cu istoria, despre coliziunea cu misterele transcendenţei. Mihai Măniuţiu e mereu deschis înnoirilor, dar totdeauna fidel crezului său artistic, în evidenţierea căruia contează pe trăirea dusă la paro xism, pe subtil valorificată plastică a corpului actorului, pe înfăptuirea unor copleșitoare ceremonialuri teatrale".

Măniuţiu nu era la prima lui întâlnire cu creaţia lui Shakespeare. Cu câţiva ani mai înainte, montase pe aceeași scenă a Naţionalului clujean *Macbeth.* E drept, el dorea iniţial să însceneze *Macbettul* ionescian, dar, cum dramaturgul francez de

origine română devenise indezirabil pentru regimul de la București, a făcut apel la ceea ce Genette numește *hipotextul.*

A urmat, tot la Cluj, *îmblânzirea scorpiei.*

Shakespeare a fost o preocupare constantă în toată creaţia lui Mihai Măniuţiu. O dovedesc spectacolele sale, dintre care *Richard III* şi *Richard* II sunt antologice — o dovedește volumul de eseuri *Cercul de aur,* publicat de regizor în anul 1989 la Editura Meridiane.

Semn că Măniuţiu, care nu se găsea de altfel la debutul său editorial, face parte din acea categorie de regizori a căror reflecţie în spaţiul teatrologiei e dintre cele mai valoroase. Asemenea lui Ion Sava, Crin Teodorescu, Radu Penciulescu, Liviu Ciulei ori Lucian Pintilie, Cătălina Buzoianu.

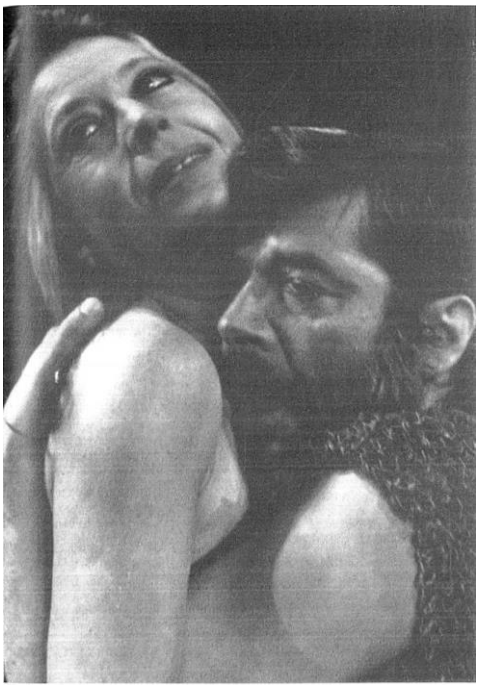
În „Argumentul" cărţii sale, Mihai Măniuţiu scria următoarele: „Dramaturgia shakespeariană face parte din creaţiile ce nu pot fi clasate: ea e neîntreruptă facere, e zămislire continuă, împărtășită de cei care-i dau viaţă scenică sau meditează asupra ei. Prestigiul aproape fără egal de care se bucură pare a se întemeia tocmai pe faptul că, în mult mai mare măsură decât oricare altă operă, ea comunică interpreţilor săi sentimentul benefic și preţios că sunt, fiecare în parte, încă un *mod-necesar-de-a-ţi* al ei". Mai departe, regizorul nota: „Practica regizorală l-a învăţat pe autorul cărţii de faţă că opera marelui elisabetan posedă în cel mai înalt grad calitatea intensităţii, că solicită întotdeauna luciditatea aceluia care se apropie de ea, luciditate ferită de orice idolatrie paralizantă, sporindu-i consecvent domeniile libertăţii interioare și hrănindu-i cu generozitate libertatea fanteziei.

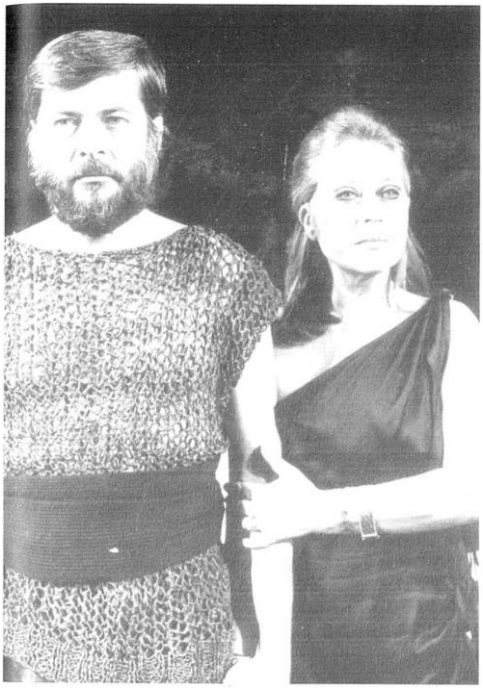
Nimic din ceea ce îngreunează spiritul, nimic din ceea ce-l vlăguiește nu este propriu teatrului shakespearian. Morala ce se desprinde din substanţa sa atât de densă ar putea fi aceasta: nu trebuie să vrei, ca om, mai mult decât îţi este dat (a-ţi cunoaşte limita te arhitecturează lăuntric), dar, pentru a afla că ești și poţi, trebuie să vrei imposibilul (ispita frângerii limitei fiind esenţială naturii noastre). A-l cunoaşte pe Shakespeare înseamnă a nu abdica de la acest imperativ al necontenitei frământări".

Pentru a mai afla odată că „este" și că „poate" ca artist, acest regizor — pentru definirea personalităţii căruia mi se pare perfect adecvată sintagma *răscolire problematică,* a cărei punere în circulaţie o datorăm lui Camil Petrescu — a făcut apel la piesa *Antonia și Cleopatra.* Deși n-a fost prea apreciată în epoca scrierii sale, poate și din pricina recurenţei excesive a subiectului, *Antonia și Cleopatra* înseamnă — în opinia lui Haig Acterian (cf. *Shakespeare,* Editura Ararat, București. 1995) — „întâiul pas spre o descătușare a poetului din acţiunea dramatică, din logica rece a tragediilor sale. Libertatea pe care vrea să şi-o ia, fantezia mereu în prefacere a lui Shakespeare se observă în ruperea continuă a acţiunii, în îmbrăţișarea dintr-odată a mai multor acţiuni, în revenirea la o tehnică părăsită de multă vreme, fresca dramatică. Nici nu începe să se închege o acţiune, că autorul ne silește s-o părăsim. Din această cauză, o superficială vedere ar socoti metoda nouă a lui Shakespeare drept o slăbiciune și ar refuza să socotească această piesă printre cele mai bune; ar fi o greșeală faţă de tot ce va urma în inepuizabila creaţie

shakespeariană. *Antonia și Cleopatra* este un prim pas de eliberare poetică; o subtilă decadenţă dramatică răsplătită de senzaţii poetice. Drama suferă o lipsă, în schimb poezia câştigă insinuări. Tema tragediei este nehotărârea lui Antoniu între *patimă* și *datorie.* Sentimentele șerpuiesc de la Cleopatra la Antoniu cu delicateţea adânc vorbitoare de nuanţe moderne în iubire. Căldura sufletească a autorului risipește de-a lungul scenelor Cleopatrei un *spaţiu poetic,* foarte puţin apreciat de critica grosolană și atentă în faţa emoţiilor tari din Shakespeare. Nu ajunge să se declare că este vorba în această tragedie de un *egoisme a deux;* sensibilitatea excepţională a acestei tragedii este un caz unic între celelalte trage dii; arta lui Shakespeare atacă o gamă bemolată și rafinată".

De toate aceste calităţi ale piesei a ţinut cont regizorul în spectacolul de la Naţionalul clujean, în distribuţia căruia figurau actorii Anton Tauf, Radu Amzulescu, Octavian Lăluţ, Iontudorică, Gelu Bogdan Ivașcu, Paul Basarab, Marius Bodochi, Călin Nemeș, Eugen Nagy, Victor Nicolae, Petre Băcioiu, Viorica Mischilea, Melania Ursu, Maria Munteanu, Miriam Cuibus, Ileana Negru, Ion Marian. Pentru rolul Cleopatrei. A fost invitată în spectacol Gina Patrichi, pentru concepţia decorului a fost poftit Mihai Mădescu, în vreme ce costumele erau semnate de Nadina Scriba.





L-am rugat pe regizorul spectacolului să rememoreze felul în care a decis s-o invite pe Gina Patrichi în spectacol și ce a însemnat pentru el întâlnirea cu această mare actriţă. Mihai Măniuţiu a avut amabilitatea de a scrie textul următor, pe care-l reproduc în întregime:

„1. Mă obseda, spre sfârșitul anilor ’80, tema iubirii crepusculare. Voiam să pun *Antoniu și Cleopatra.* Și nu mi se părea că am alegere. Gina Patrichi era *the once one.* Am rugat-o, așadar, pe buna mea prietenă Irina Petrescu, cu care lucrasem deja două spectacole (dintre care unul, *Tulburarea apelor,* interzis de cenzură — pentru detalii, cf. *Teatrul românesc m şi după comunism, ed. cit., nota n.,* să pună o vorbă bună pentru mine. Gina a fost de acord să ne întâlnim. Am plecat la București și, după un spectacol la Sala Icoanei a Teatrului „Bulandra”, m-a primit în cabina ei. Când am intrat, ea se demachia și-mi fixa, cu ochii ei magnetici, imaginea în oglinda triplă din faţa sa. I-am spus că aș dori să joace Cleopatra. Atât. N-a spus nimic și, după un timp, continuând să se demachieze, s-a întors spre mine. M-a privit cu intensitate preţ de șapte sau zece secunde, după care a zis: *Da.* Și spectacolul s-a făcut. Gina avea ochiul vizionar și a știut că întâlnirea noastră nu va rămâne fără consecinţe…

2. Gina era un partener absolut în lucrul cu regizorul. Nimic nu-i era indiferent, nu exista cel mai mărunt lucru care să n-o intereseze. Gina era, în chipul cel mai firesc cu putinţă, o înaltă școală de studii pentru un regizor. Am făcut școala din nou — de astă dată însă, într-un nesmintit regim de plăcere. De la ea am învăţat, cred, că tensiunile în teatru, dacă știi să le trăiești, sunt un alt fel de desfătare.

3. îmi amintesc deseori vibraţia magnetică a vocii ei. Prezenţa ei crea un mediu straniu; aerul era, uneori, extrem de rarefiat, și, cu toate astea, respirai mai bine, mai plin. Gina era magică. Și Toni [Anton Tauf], și Marius [Marius Bodochij, și Radu [Radu Amzulescu], și eu respiram în aura pasionalităţii ei. Eu, cel puţin, eram *îmbibat* de ea ca de un parfum puternic, familiar și, totodată, exotic, care-mi pătrunsese în toţi porii. Cred că și ceilalţi actori ţineau la ea sau o iubeau. Era dificil să i te sustragi…

4. Am scris odinioară despre Gina câteva rânduri… care spun tot ce simţeam pentru ea. Iată-le:

Nu-mi pot închipui apropierea de Gina Patrichi *altfel decât având caracterul unei iniţieri: la început, a o cunoaşte pe actriţă pare oarecum uşor, deoarece eşti dominat de senzaţia că ea ţi se dezvăluie de bunăvoie și pe de-a-ntregul, consumându-se într-o clipă, ca o explozie, în toată adâncimea sa, că e doar o voluptuoasă emanaţie a ei însăși, că există și creează numai pentru a răspândi în jur un farmec impregnat de senzorialitate difuză și exaltare vitalistă. Dar, abia pătruns în această atmosferă de rară frenezie în care fiinţează actriţa şi care te face să respiri odată cu ea, comunicându-ţi totodată tensiunea nefirească, aproape continuă, cu care se produc mișcările-i lăuntrice, presimţi, dincolo de acestea, un teritoriu nebulos și fecund. Înceţoșat și vertiginos, care le încredinţează că ai pornit*

într-o aventură dificilă. Eşti însoţit aici de sentimentul unei instabilităţi fundamentale, în care lucrurile, stările, cuvintele îşi pierd aspectul comun și în care succesivele lor prefaceri îţi revelează condiţia ascunsă a Ginei Patrichi — și anume aceea de a fi o necunoscută, o străină, care se îndepărtează infinit de tine chiar în momentul când credeai că vei reuși s-o atingi, să te lași cucerit de ea și s-o câştigi la rândul tău. Dinamismul euforic al naturii ei îţi joacă o enormă festă, iar asta se întâmplă nu pentru că actriţa ar urma instinctiv sau conștient o strategie a seducţiei, vrând să scape și să te năucească, ci, pur și simplu, din pricină că ea îşi scapă chiar și ei însăși, febrilă și nestăpânită, ferindu-se astfel de orice aproximare superficială a sa, refuzându-și contururile prestiute, lunecând din cadrul fix al oglinzii în care intenţionai să-i prinzi imaginea. Gina Patrichi se smulge necontenit din sine însăși, și această exultantă fugă de tot ce ar putea-o cuprinde și închide ţine de miezul personalităţii sale și e o garanţie a autenticului: febra insatisfacţiei trăite în exces, până la beţie, ajunge la contrariul său și devine maximă potenţă creatoare.

Portretul real al Ginei Patrichi ar putea fi compus numai în felul unei fotografii mișcate (interminabile însă, și vibrânde) în care fiecare dintre imaginile componente. Ce se dislocă și merg totodată una din cealaltă, ar fi icoana unui alt *chip, semnul unei* alte *existenţe și hieroglifa unui* alt *început. Actriţa e totuși îndreptăţită să spună, cu orice prilej,* eu însămi, şi să se *afirme ca atare în toate manifestările ei. Deoarece posedă cheia pluralităţii sale și stăpânește perfect (în sens structural intim) trăsătura comună a acestor atâtea* chipuri, existenţe, începuturi. *Iar cheia și întreg secretul stau în neînfrânta ei dragoste de viaţă: nesuportând doar s-o con sume și socotind sincer că, în fiece clipă în care n-ar alimenta-o cu substanţa, cu energia ei psihică, aceasta ar suferi o gravă diminuare, Gina Patrichi trăiește intens și delirant sentimentul că bucuria ei de a fi inovează și îmbogăţește arta în sine. Fragilitatea, pe care adesea o inspiră spectatorilor, nu e decât nimbul de neliniște în care se învăluie dorinţa ei tenace și, în fond, pustiitoare de a da vieţii mai mult decât privește. E limpede, aşadar, că această dureroasă încântare, acest desfrâu de simţire, această nebunie frumoasă au la origine gustul sacrificiului. De aceea, în chip absurd, poate, dar imperios, în ce mă privește, asociez imaginea* ficţională *cea mai adâncă a Ginei Patrichi fantasmei barbiliene a lui Nastratin, care,* sfânt trup și hrană sieși, *rupe din el spre a dăinui în durata pură a unei creaţii (autoîncarnări) fără odihnă.*

Iulie, 2008

Mihai Măniuţiu".

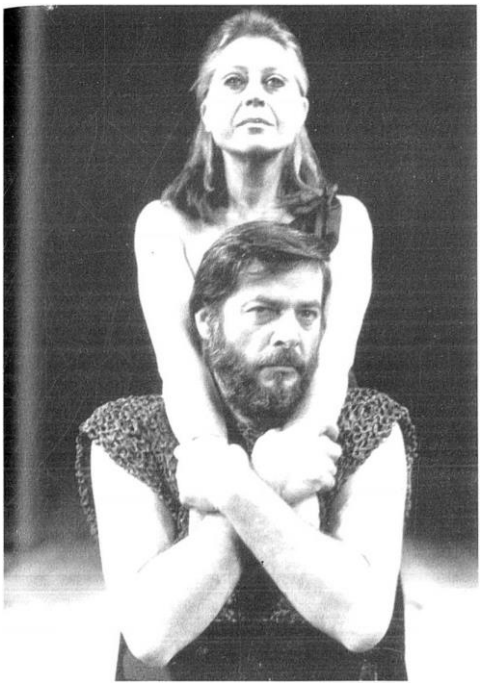
(Textul acesta a apărut pentru întâia oară în cartea
lui Mihai Măniuţiu *Cercul de aur,* ed. cit. – *nota n., M.M.)*

„Dragoste de viaţă", „dorinţa pustiitoare de a da vieţii mai mult decât primește", „energie psihică" sunt sintagme ce pot fi altfel decodate dacă precizez că, în momentul în care Gina Patrichi a decis să dea curs invitaţiei lui Mihai Măniuţiu de a juca în spectacolul *Antoniu și Cleopatra,* actriţa începuse lupta cu o boală

necruţătoare, în faţa căreia n-a vrut niciodată să se predea.

Recitind ceea ce a publicat Mihai Măniuţiu în anul 1989, când, fără îndoială, regizorul avea ştiinţă despre lupta Ginei Patrichi, mă simt oarecum îndreptăţit să trimit din nou la mărturisirea pe care mi-a făcut-o unul dintre foştii colegi ai marii actriţe de la Teatrul „Bulandra", Răzvan Ionescu, actor care, conştient de faptul că ceea ce-mi istorisea depăşea limitele admise ale posibilităţilor fiinţei umane obişnuite, mi-a împărtăşit detaliul că a avut oarecare ezitări în a pune povestea pe hârtie. Pentru omul obișnuit, miracolul pe care-l săvârșea și al cărei protagonistă era Gina Patrichi pare incredibil. Totuși, o mare actriţa săvârșește și miracole.

Așadar, se pare că, înainte cu ceva vreme, o manevră medicală deloc inspirată i-a afectat Ginei Patrichi una dintre corzile vocale. Atât de grav, încât respectiva coardă vocală devenise de nefolosit. Actriţa era pe punctul de a nu-și mai putea exercita profesia. Lucru de neconceput. Salvarea i-a venit de la un medic, dar și dinspre propria voinţă, din dragostea ei de viaţă și de profesie. Medicul cu pricina i-a prescris Ginei Patrichi un program recuperator, un sistem de exerciţii.



O modalitate de concentrare a psihicului, în momentele de graţie când ea se afla pe scenă, în spectacole, dar și la repetiţii, metode ce au făcut astfel, încât respectiva coardă vocală să-și reia în chip miraculos activitatea. Era îmblânzită de Gina Patrichi. Poate că, din punct de vedere medical, al practicii obișnuite, a ceea

ce scrie în tratatele de specialitate, ceea ce mi-a relatat colegul și admiratorul Ginei Patrichi să fie de domeniul imposibilului. Pentru o actriţă mare, în sensul în care înţelege Robert Cohen sintagma, dar și în felul în care a înţeles Gina Patrichi ros tul ei pe Pământ, imposibilul a luat forma posibilului. Cred că Gina Patrichi a acceptat invitaţia lui Mihai Măniuţiu și pentru a-și dovedi sieși posibilitatea imposibilului. Dar și fiindcă nu putea rata marea întâlnire cu Shakespeare. Nu e vorba aici despre simpla împlinire a unui vis despre care a scris cândva o poezie Carl Sandburg. În cazul Ginei Patrichi, voinţa era dublată de calităţi excepţionale, ce se cuveneau valorificate.

Cert e că, așa după cum scria Mihai Măniuţiu în textul reprodus mai sus, „Spectacolul s-a făcut", și nu oricum. A fost unul dintre cele mai izbutite spectacole ale stagiunii. Fapt consfinţit de Premiul ATM pentru cel mai bun spectacol și pre miul ATM acordat Ginei Patrichi pentru cea mai bună actriţă. Montarea clujeană a fost înregistrată de TVR și difuzată pe post, regia de televiziune fiind semnată de Dan Necșulea.

Spectacolul de la Naţionalul clujean s-a bucurat de elogii unanime, venite din partea unora dintre cei mai exigenţi critici teatrali, al căror profesionalism a fost adesea verificat în timp. Astfel, în *România literară* din 5 ianuarie 1989, Valentin Silvestru scria printre altele: „Una dintre izbutirile spectacolului e simplitatea sa expresivă și comunicativă. Pe platoul înclinat, sângeriu al scenei, spaţiu nud unde se înfiripă și apoi se povârnesc destine, și în reverberaţiile prelungi ale unui gong apar romanii; măreţia lor e reală, dar, de îndată ce se isprăvesc discursurile și declaraţiile de principiu, sunt divulgate, într-o lumină rece, ambiţiile împăienjenite în intrigi, suspiciunea, ipocrizia". Criticul observă un fapt esenţial, simptomatic pentru importanţa spectacolului, și anume că regizorul Mihai Măniuţiu scoate povestea de iubire dintre Marc Antoniu și Cleopatra „din regimul de dramă pasională, implantând-o în ambianţă politică. Motivaţia Cleopatrei, regina Egiptului, pentru repetatele-i trădări faţă de iubitul Marc Antoniu e și ea politică. Nu-l va înșela pe bărbat, dar pe cuceritorul roman da (așa după cum s-a și întâmplat în realitatea istorică)". Valentin Silvestru conchide: „Ordonând și focalizând într-o concepţie unitară componentele multiple al spectacolului, alcătuind cu îndemă n-are grupurile… structurând interesant tipurile, regia de artist a lui Mihai Măniuţiu a săvârșit o faptă de creaţie relevabilă".

Dacă Valentin Silvestru aprecia meritul lui Mihai Măniuţiu de a fi izbutit să trateze tragedia lui Shakespeare într-un registru mult superior din punct de vedere ideatic, adică luând distanţe majore de cel al tragediei cu caracter pasional (astăzi s-a spune, probabil, în stil *telenovelistic),* într-un articol intitulat *Puterea omenescului,* publicat în *Tribuna* nr. 6 din 9 februarie 1989, Ion Cristoiu observă că regizorul a evitat cu artă o altă primejdie, cea a „contemporaneizării" excesive. „Mă gândeam, urmărind admirabilul spectacol cu *Antoniu și Cleopatra* de pe scena Naţionalului clujean, cât talent i-a trebuit lui Mihai Măniuţiu pentru a evita o contemporaneizare forţată. Textul shakespearian, cu eterna împărţire și reîmpărţire a lumii între cei puternici, cu bărbaţi care se însoară în scopuri politice și neveste care pornesc

acţiuni militare, fără ca soţul s-o știe, oferea din plin posibilitatea unui spectacol care să facă cu ochiul spectatorului fascinat de rubricile externe ale ziarelor. Mihai Măniuţiu a ocolit abil această capcană întinsă tinerilor regizori, promoţie de pro moţie, de capodoperele dramaturgiei universale. El a înţeles că modernitatea piesei stă în adevărul ei general-uman: puterea omenescului asupra atotputernici lor lumii. Acestei lecturi îi este subordonat întregul spectacol. Mă mulţumesc, din imposibilitatea unei prezentări exhaustive, la doar câteva elemente. Scena e goală, pentru a lăsa liberă dezlănţuirea sentimentală, dar și pentru a sublinia că eroii, astfel lipsiţi de fastul oficial, sunt în primul rând oameni. Datele de cronologie istorică sunt sugerate discret, atât cât e nevoie pentru a reliefa că în tot timpul acestei iubiri dintre cei doi faţa lumii se schimbă din temelii. Marile decizii se iau în împrejurări mărunte: la popice, la un chef, cu iubita în braţe".

Poate că tocmai detaliul concepţiei unitare remarcat și de Valentin Silvestru, organicitatea cu totul specială a montării să fi fost de natură s-o determine pe Florica Ichim să scrie pentru *România liberă* (ediţia din 7 februarie 1989) o cronică mult ieșită din tiparele ori poncifele genului. Fără a respecta etapele sacrosancte ale unei cronici *comme il faut,* Florica Ichim subliniază coerenţa ideogramei tea tale realizată sub conducerea regizorului Mihai Măniuţiu, o ideogramă ce nu-i mai permite criticului să-și segmenteze cronica în binecunoscutele etape — text, regie, aprecieri asupra jocului actoricesc, comentarii asupra scenografei. Citez, aşadar, un amplu fragment din articolul Floricăi Ichim:

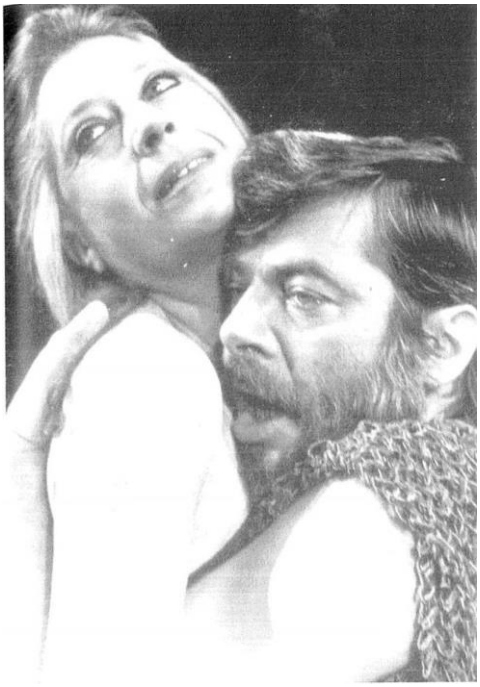
„Recenta punere în scenă a dramei istorice shakespeariene *Antonio și Cleopatra* poate, într-adevăr, stârni interesul și adeziunea publicului, căci este un spectacol care mustește de viaţă, viaţă bogată în trăiri și evenimente, cărora regizorul Mihai Măniuţiu le-a dat strânsă unitate. El divizează proporţional această unitate între interesul emoţional și elementele de natură politică, subliniază sau restrânge, dar păstrează consecvent raporturile dintre personaje, caracterizând bogat pe cele centrale, bineînţeles cu sprijinul de talent și inteligenţă al celor doi interpreţi, Anton Tauf și Gina Patrichi. În cele patruzeci și două de scene câte are drama *Antonio și Cleopatra* este o aglomerare de întâmplări istorice și sufletești, perindare de personaje, alături de schimbări rapide de spaţiu geografic, salturi în timp (poate ca în nicio altă piesă shakespeariană), fluctuaţii în acţiunile diplomatice și în soarta războiului dus între triumvirii romani — materie epică stufoasă, în organizare subterană surprinsă de regizor și stăpânită în consecinţă, spre împlinirea lecţiei morale și comunicarea ideii istorice. Primul element organizatoric îl constituie decorul lui Mihai Mădescu. Acesta a închipuit o platformă sângerie, înclinată, adăugând doar câteva elemente caracterizante și oferă astfel un spaţiu de joc liber pentru desfăşurarea tumultuoasă. Și costumele Nadinei Scriba, de o mare simplitate — doar cu sugestii, ce trimit în timp istoric și arie geografică —, impun, de asemenea. Rămâne astfel loc pentru a ridica pe scenă una dintre «cele mai complete lucrări despre natura și paradoxurile dragostei din câte s-au scris vreodată», după cum nota un istoric literar contemporan. Este vorba, da, despre o patimă devoratoare, umbrită de bănuiala trădării, limpeezită prin elanul dăruirii și

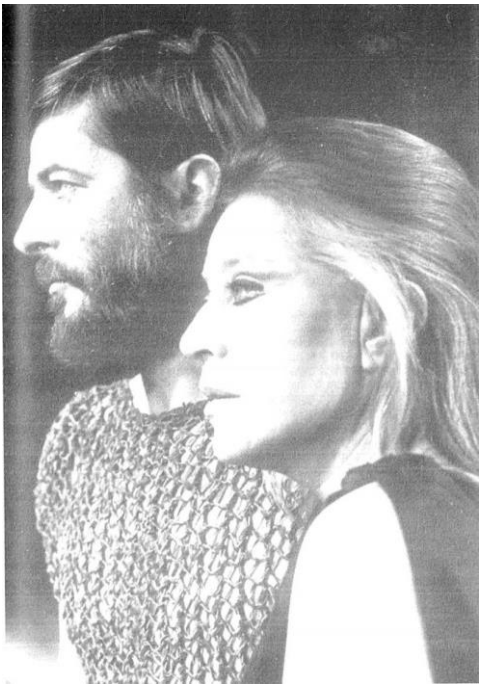
aureolată prin moarte, dar este, în același timp, vorba, în spectacolul lui Mihai Măniuţiu, despre iubire de prieteni, despre trădarea acestora, despre iubire de ţară și trădarea acesteia. Pentru că totul este riguros gândit și deci organizat, trăirile, fie ele și pasionale, au limpezime, direcţiile sentimentelor au precizie în cadrul unor destine cu suișuri și coborâșuri spectaculoase. Eroii îşi caută identitatea în acest șuvoi de dragoste, diplomaţie, război și luptă pentru supremaţie, dirijat strâns pentru a conferi măreţie și profunzime fiecărui sentiment. Mișcarea dinamică din acţiune și din relaţiile dintre personaje străbate și în poziţia spectatorului, a cărui stare de evaluare morală âşi are fluctuaţiile ei, care o duc totuși la limpezire. Culorile tabloului patetic sunt puternice. La fel este și emoţia. Relaţia dintre acţiunea politică și moralitatea vie, esenţială, aici pusă sub semnul dragostei, dă dimensiunile tragediei lui Antoniu. În interpretarea lui Anton Tauf (aproape de nerecunoscut faţă de ultimele sale roluri), Antoniu va fi eroul nobil (prin trecutul de vitejie și prin forţa luptei interioare), cu un defect tragic: patima pentru Cleopatra. Actorul dă acestui defect tragic atât incandescenţa sentimentelor, cât și profunzimea lor. De aici, structurarea specială a ideii de nobleţe a eroului. Puţine interprete ar fi putut da Cleopatrei un cumul de stări divergente așa cum izbutește Gina Patrichi, făcând din fiica lui Ptolemeu, incriminată de istorie și de lumea piesei, un personaj fascinant și credibil. Regizorul a făcut în așa fel, încât niciun personaj de plan secund să nu lase o impresie trecătoare, chiar dacă nu toţi actorii au umplut integral locul oferit în economia spectacolului. *Antoniu și Cleopatra* de Shakespeare ne apare drept un gest cultural făcut de Naţionalul clujean, o probă strălucită de maturitate artistică pentru regizor și un vârf de carieră atins de cei doi interpreţi principali”.

În cronica din revista *Familia* nr. 12 din 1988, Dumitru Chirilă notează:

„Construind spectacolul pe ceea ce, de fapt, și textul propune ca direcţie cardinală — povestea unei iubiri devastatoare —, Mihai Măniuţiu potenţează și alte teme: cea politică (lupta pentru putere între triumviri este foarte bine radiografiată) și cea psihologică. Concurenţa acestor teme, întrepătrunderea și delimitarea lor produc polifonia spectacolului, natura sa complexă, formidabila combustie interioară care va conduce destinele eroilor spre o inevitabilă catastrofă tragică. Dar, până aici, cât zbucium, câtă cheltuială de pasiuni, câtă încleștare, pe care le evidenţiază pregnant și le pune în mișcare! Mihai Măniuţiu este unul dintre regizorii care *simt* shakespearian, dovedindu-se capabil să pună în mișcare *mecanismele* umane imaginate de Marele Will. Scena pare mereu în centrul sau în așteptarea unei furtuni, foarte rar când cei ce o populează îşi îngăduie (sau ne îngăduie) momente de liniște, până și secvenţele de dragoste ale protagoniștilor sunt întotdeauna încărcate de electricitate. Colaboratorii cei mai apropiaţi ai regizorului — scenografii Mihai Mădescu (decoruri), Nadina Scriba (costume), compozitorul Iosif Herţea și grupul de instrumentiști care i-au interpretat muzica, continuând, evident, cu interpreţii și, mai ales, cu cei doi protagoniști Anton Tauf și Gina Patrichi — îşi au merite incontestabile în stabilirea parametrilor acestei realizări de vârf a actualului moment teatral, atât pe coordonatele sale ideatice, cât și pe cele estetice

și stilistice”.





Într-o cronică publicată în revista *Contemporanul* în cursul lunii decembrie a anului 1988, reprodusă în cartea *Teatrul la timpul prezent* (Editura Eminescu, București, 1993), Dinu Kivu scria că spectacolul cu *Antoniu și Cleopatra* pare să reînnoade tradiţia succeselor Naţionalului clujean, readucându-l „în prim-planul vieţii noastre culturale”. E vorba, continuă criticul, despre „un spectacol de amploare”, „plin de vitalitate”, „cu destule pasaje de virtuozitate regizorală, actori ceaşcă și scenografică”. Mai departe, Dinu Kivu nota că „Mihai Măniuţiu posedă astăzi un simţ exact al gradării nuanţelor și al valorificării lor expresive, ceea ce face ca discursul său regizoral să fie mereu viu, captivant, încărcat de suspans”.

În *Steaua* nr. 2 din 1989, Mircea Ghiţulescu scria că, „purificând spaţiul scenic de orice anexe ornamentale (decorul lui Mihai Mădescu nu ne propune decât un plan înclinat, parcă simbol al alunecării), reţinând doar în costume vagi detalii de atmosferă (costumele, uneori explicite, alteori esoterice, sunt semnate de Nadina Scriba), Mihai Măniuţiu creează un spectacol de o neobișnuită autenticitate tragică, a cărui dimensiune de valoare ni se pare a fi, înainte de toate, minuţia construcţiei psihologice și o logică perfectă a dezastrului în evoluţia personajelor”.

Consideraţiile acestea sunt reluate de critic în *Cartea cu artiști. Teatrul românesc contemporan* (Editura Redacţiei Publicaţiilor pentru Străinătate,

București, 2004).

În *Flacăra* din 23 decembrie 1988, apărea o cronică intitulată *Evenimentul Shakespeare,* semnată de Valentin Tașcu. „Frumos spectacol — scria cronicarul — stăpânit de o regie cu mari resurse teoretice și cu un joc pe măsura permanentei contemporaneităţi shakespeariene. Mihai Măniuţiu lucrează mai întâi cu textul, tăind cu exactitate în favoarea sensurilor profunde ale piesei. Din retorica replici lor, deseori baroce în original, el păstrează nucleele care vorbesc clar despre facerea istoriei (în funcţie de nasul prea lung al Cleopatrei), despre strălucirea și decăderea sentimentelor (și a curtezanelor), despre înfruntarea decadenţei ale xandrine cu spiritul pe-aproape de imperialitate al Romei de sfârșit de eră. Mai apoi, regizorul separă personajele, punându-i în faţă pe cei doi protagoniști și lăsându-le pe celelalte să îndeplinească o semnificativă *figuraţie specială* (inclusiv Octavian Cezar este tratat astfel). În cele din urmă, organizează scena, o compune sub o geometrie impecabilă, clarifică limitele dramei (ale spaţiului ei), comandă un excelent flux de lumini (cu totul remarcabil acest element semnat de Ion Vușcan), strunește jocul discret și fin al sunetelor. Regia sa este o dovadă de mare profesionalism, reușind, chiar și în ciuda unor neconcordanţe de interpre tare, să ofere un spirit de clară omogenitate spectacolului. Chiar admiţând că Mihai Măniuţiu sacrifică pe alocuri tensiunile de efect ale piesei, este important că le potenţează pe cele ale scenei, coeficientul ei de teatralitate fiind fără reproș”.

Revista *Teatrul* publica în nr. 2 din luna februarie a anului 1989 cronica intitu lată *Principiul ordonator al orchestraţiei regizorale,* datorată lui Victor Parhon, din care decupez un amplu fragment:

„Citită azi, în traducerea riguroasă, chiar dacă nu și îndestulător de fluentă a lui Leon Levițchi — din cel de-al șaptelea volum al *Operelor complete,* pe care se învrednicește să ni le ofere, printr-o strădanie demnă de toată lauda Editura Univers piesa șochează prin structura ei *excesiv* mozaicată, urmărirea oricât de atentă a părţilor (în succesiunea neîntreruptă, dar lipsită de *cauzalitate* directă a curgerii scenelor) permiţând doar cu greu și numai aproximativ intuirea unei viziuni coerente asupra ansamblului. Pare că dramaturgul și-ar fi îngăduit capriciul de a fi dat textului său structura ambiguă a unui *puzzle* sau chiar a unui mozaic care, privit din unghiuri diferite, poate fi *citit* altfel, oferind imagini ce se refuzau unghiurilor anterioare. E de la sine înţeles că, mai cu seamă într-un astfel de caz, transpunerea și transfigurarea scenică au imperioasă nevoie de un principiu ordonator, pe care nu-l poate asigura decât alegerea unui anumit unghi de vedere, propriu unei viziuni regizorale integratoare. Acesta și e meritul principal al spectacolului clujean realizat de regizorul Mihai Măniuţiu, cu o impresionantă forţă de orchestrare a întregului, capabilă să-i dezvăluie coerenţa lăuntrică, tocmai prin relevarea irepresibilului tumult de pasionalitate devastatoare, ce-și poate afla, în sine, nu numai cauza, ci și finalitatea. E o înţelegere profundă și, am zice, simpatetică a operei, *decupajul* regizoral — pe cât de imaginativ, pe atât de riguros motivat — preluând și reverberând, odată cu semnificaţiile textului și bogăţia sugestiilor lui conotative, ce se vor dispune și ordona parcă prin forţa atracţiei lor într-un adevărat câmp

magnetic. Nu o simplă temă cu variaţiuni, ci o simfonie a destinului (și predestinării!) se cerea transfigurată scenic într-un limbaj modern, străin de orice afectare retorică și poză romantică, dar capabil să-și asume, în schimb, diversitatea heteroclită a achiziţiilor culturale, topindu-le în retorta alchimică a sensibilităţii contemporane. Mihai Măniuţiu propune tocmai un asemenea limbaj scenic, despovărat de exerciţii retorice și soluţii prestabilite, căutându-și cu încrâncenată ardoare propriul adevăr și găsindu-și inconfundabilul sunet al autenticului în însăși această căutare, menită să nu se mulţumească niciodată cu înșelătoarea strălucire a stratului de semnificaţii la care totuși a reușit să ajungă. Tensiunea căutării regizorale, convertită în limbaj scenic, ia chipul interpretării actoricești, obligate să-și respecte și să-și onoreze cu exemplaritate statutul său creator. Fiecare partitură actoricească devine importantă, fiecare sunet și fiecare instrument care-l produce e necesar, fiecare scenă, aparent fără legătură cu tema centrală, se va dovedi capabilă s-o pună într-o nouă lumină, îmbogăţindu-i resorturile motivaţionale și reverberaţiile semantice. În parcimonioasa elaborare a expresivităţii planurilor, ca și în savanta orchestrare a acestora, aptă să le facă a-și răspunde ca într-un discurs muzical polifonic, în insistenta revenire a ceea ce am putea numi laitmotivul paşi unii și al patimii devoratoare, ce nu se pot alimenta decât distrugându-și propriile resurse, până la extincţia cuplului, și ea necesară pentru transmutarea lui într-un regim de semnificaţii simbolice, în capacitatea de a supraveghea deopotrivă și concomitent acurateţea stilistică a detaliului și expresivitatea funcţionării lui în ansamblul din care face parte, Mihai Măniuţiu dă dovada excepţionalului său talent regizoral, ajuns acum la o remarcabilă maturitate artistică. Nu trebuie să trecem ușor peste *cultura* acestui spectacol, peste ceea ce regizorul a reușit să cunoască și să aprofundeze privitor la psihologia vieţii sociale și la spiritualitatea antichităţii romane și egiptene, fulgurantele sale intuiţii artistice hrănindu-se dintr-un studiu intens și temeinic. După cum nu trebuie să subestimăm meritele sale în revigorarea trupei, catalizată atât prin gradul înalt de dificultate al sarcinii artistice încredinţate, cât și prin prezenţa în spectacol a unei mari actriţe a teatrului românesc de azi și dintotdeauna — *Gina Patrichi.*

Cu farmecul ei straniu — continuă criticul —, în care intră deopotrivă exuberanţă și patos, tandreţe disimulată și ardere fără condiţionare, Gina Patrichi întruchipează o Cleopatră de flacără, putând chiar să uite uneori că e regină, dar neuitând niciun moment că e femeie și că dragostea ei nu se poate măsura decât cu lipsa de măsură a dragostei pentru Antoniu. Nimic nu e mult și nimic nu e destul în această dezlănţuire care-i implică toată fiinţa, adică orgoliul și feminitatea, inteligenţa și simţurile, povara de a se ști purtătoarea unui puternic mesaj de spiritualitate tradiţională și abandonul firesc pe altarul dragostei împărtășite. Eclatantă fără ostentaţie, plină de zburdălnicii juvenile, dar și de retractilităţi calculate, sagace în urmărirea scopului și dezinteresată în clipa atingerii lui, dornică să fie ocrotită ca să poată ea însăși ocroti, dispunând de știinţa provocării și aţâţării simţurilor, ca și de arta de a nu le domoli niciodată, victimă a propriilor strategii și biruitoare abia prin moarte, Cleopatra Ginei Patrichi e compusă cu desăvârșită artă actoricească și o

impecabilă tehnică a dozării efectului scenic, situându-se astfel printre creaţiile de vârf din palmaresul actriţei. Inevitabil, scapă comentariului critic inefabilul gesturilor duse până la capăt, al privirilor împăienjenite de lacrimi, din dragoste sau ură, al ţipătului înăbuşit, nedoritor să-şi dezvăluie întreaga bucurie a regăsirii şi nici întreaga suferinţă a înfrângerii. Din toate acestea, ţesute cu har, cu un har care e numai al ei, după cum numai a ei poate fi rostirea muşcată, împătimită, dureros de bucuroasă sau, dimpotrivă, nemărginit de tristă, abia ascunzându-şi triste ţea, actriţa şi-a creat un inconfundabil *stil de interpretare,* rafinamentul execuţiei fiind întotdeauna girat de autenticitatea şi profunzimea trăirii. (Oare câţi candidaţi la examenul de admitere la Institutul de Teatru n-ar fi bucuroşi să-şi încerce şansele în anul în care ar şti că *ia clasă,* pe lângă atâţia profesori asociaţi de înalt prestigiu, şi o simplă actriţă ca Gina Patrichi?)

…Anton Tauf realizează, la rându-i, în Antoniu, o veritabilă creaţie actoricească, neinhibată, ci stimulată de creaţia Ginei Patrichi…

Dirijând cu mână sigură, cu tact şi cu calm, dar şi cu nervul necesar, una dintre cele mai dificile partituri shakespeariene, regizorul Mihai Măniuţiu dă o montare de referinţă a piesei *Antoniu şi Cleopatra,* ale cărei numeroase secvenţe antologice merită un comentariu detaliat. Creaţiile actoriceşti semnate de Gina Patrichi şi Anton Tauf sunt, şi ele, demne să figureze în orice antologie a teatrului românesc contemporan. Iar spectacolul reprezintă o dată importantă în istoria Teatrului Naţional din Cluj-Napoca, fiind cel care repune activitatea acestui teatru în zona de prim interes a vieţii noastre teatrale".

Aceeaşi revistă *Teatrul* publica, în nr. 5 din luna mai a anului 1989, un remarcabil studiu al Doinei Modola, intitulat *Retorica imaginii teatrale în spectacolul „Antoniu şi Cleopatra".* Citez fragmentul de început: „Prin ţinuta sa stilistică, *Antoniu şi Cleopatra* de William Shakespeare, în regia lui Mihai Măniuţiu la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca, se înscrie în tendinţa dialectică de clasicizare a modernităţii, de concentrare a limbajului teatral. Opusă procedurii baroce, care se bizuie pe prolific rarea numerică a semnelor scenice, pe asaltarea susţinută a simţurilor şi înţelegerii receptorului, prin elemente spectaculare, această atitudine cultivă, dimpotrivă, diminuarea cantităţii semnelor, concomitent cu sporirea investiturii lor semnificative.

Reduse la număr, puse în pagină cu abilitate, scoase în evidenţă cu discreţie, semnele focalizează imaginea, infuzându-i o simbolistică densă, mobilă, ghidând spectatorul să producă sens, să închege semnificaţia din dispoziţia şi rangul lor, din capacitatea lor de iradiere. Demersul vizează subtil distribuirea accentelor, ritmul, raporturile dirijate cu contextul, într-o reciprocitate de beneficii dinspre unic spre multiplu, şi invers. Pus în context, semnul-vedetă orientează sensul întregului, întorcându-se apoi la identitatea sa îmbogăţit. Imaginea se limpezeşte, se simplifică în aparenţă, încărcându-se, în schimb, de străfunduri, ca aisbergurile. Ea capătă armonie şi simetrie, devine hieratică, neîncetând să-şi conserve modernitatea.

Stilizând-o însă, dându-i distincţie şi nobleţe. Tocmai din cauza prolixităţii epice

a discursului, oportunitatea acestei atitudini regizorale se confirmă din plin, ideatic și imagistic, conferind întregului o remarcabilă tensiune expresivă".

Referindu-se la jocul Ginei Patrichi, Doina Modola notează: „Modul în care Cleopatra se răsucește ca o liană pe trupul iubitului ei, ca și felul în care acesta o resimte ca pe o prelungire a propriului său trup, gravitând robit în jurul ei, armonizându-și mișcările într-un balans îmbătător („pe *mare, doar pe mare"),* sugerează invazia incontrolabilă a patimii care calcinează făpturile, le arde fără zgură. Săltată în braţele iubitului, ca o imensă pisică și ca un sfinx, agăţată disperat, stăruitor de ei, când, surpat de gelozie, o umilește repetat și o alungă până se frânge el însuși sub greutatea îngăduinţei oarbe și a slăbiciunii, conducându-l frenetic la moarte, ca într-o bucurie supremă — mică, slabă, puternică, vie, a *lui,* Cleopatra Ginei Patrichi este tot timpul jumătatea primejdioasă, fatală, a lui Antoniu, perechea lui organică, crescută din el spre negare și distrugere. Jocurile dragostei lor proiectate pe scena lumii îl îndepărtează pe Antoniu de datoria publică, de conducător politic, făcându-l să-și încalce misiunea, să tulbure ordinea de stat".

Și ceilalţi critici menţionaţi în rândurile precedente au avut cuvinte de laudă la adresa jocului Ginei Patrichi. Dinu Kivu vorbea în cronica sa despre actriţă ca fiind „Invitată de onoare a Teatrului pentru rolul Cleopatrei" și considera că „prezenţa acestei mari actriţe, unice în felul ei, în rândurile distribuţiei clujene îi adaugă acesteia din urmă un carat în plus, de o strălucire diamantină. Frivolă și pasională, șireată și patetică, Gina Patrichi reușește și aici o creaţie de zile mari, care egalează de multe ori performanţele ei din *Interviu* și *Dimineaţa pierdută,* formând — împreună cu Anton Tauf — un cuplu, aș îndrăzni să spun, ideal pentru această piesă".

La rândul său, Mircea Ghiţulescu scria în cronica sa din *Steaua:* „Adevărul este, ca și în cazul Ginei Patrichi — stranie, misterioasă, feminină, vibrantă în Cleopatra — că Mihai Măniuţiu nu-și travestește actorii, preferând să-i utilizeze cu calităţile și defectele lor, cu înfăţișarea lor autentică, fără exces de farduri, de unde și un risc al firescu lui, dacă firescul este vreodată un risc. Și poate că în teatru este. Ne putem întreba, desigur: *așa arăta Antoniu?* sau *aceasta este Cleopatra?,* fără însă a găsi un răspuns rezonabil, pentru că spectacolul nu propune o reconstituire a lui Antoniu, ci un Antoniu interpretat de Tauf, nu o Cleopatră, ci Cleopatra Ginei Patrichi".

Valentin Tașcu apreciază: „Rolurile sunt portrete în lege, desenate cu economie și cu sensuri, în tușă apăsată. Cleopatra, în interpretarea foarte interesantă și novatoare a Ginei Patrichi, se înscrie în cadrul de compoziţie al personajului frânt între istoricitate și feminitate. Nuanţe deosebite realizează această admirabilă actriţă, mișcând desenul, iniţial statuar, prin mimică, mers, gestică. Masca egipţiană *(gipsy)* a istoriei ei e succesiv umanizată, actualizată în tonuri cromatice debordante".

Iar Valentin Silvestru în cronica intitulată *Fineţea coloritului istoric,* publicată în *România literară,* considera că: „În interpretarea ei suplă și atât de subtilă, Gina Patrichi aduce ardenţa erotică, diplomaţia orientală, capriciul femeiesc și iscusinţa

reginei. N-avem pe scenă și măreţia acesteia, care în piesă e impunătoare. Dar nici regizorul și nici interpreta nu par a fi dorit să abordeze acest aspect. Cleopatra e o femeie realmente îndrăgostită, cu patimă târzie, după o existenţă aventuroasă (istoricește, la vremea piesei are cam treizeci și nouă de ani)… Pe scenă, îi spală picioarele (lui Antoniu — *nota n., M.M.)* în semn de supunere desăvârșită, i se încolăcește pe trup ca o iederă, îi preamărește bărbăţia, frumuseţea și curajul, de parcă i le-ar cânta, face farmece, pe ascuns, ca o gitană, Octaviei, pe care Antoniu a luat-o formal de soţie.

Dezvoltă o strategie abilă, ca să fie tratată cum vrea ea. În intimitatea alcovului, e ca o pisică: cu servele ei tinere, ca o mătușă; cu trimișii Romei, ca o sărmană regină, ce merită comizeraţie: cu cei ce o înfruntă ori vor s-o înjosească, o tigresă. Moare fără gesturi extravagante, cu mândria unui stăpân ce nu mai are a lăsa supușilor săi decât acest exemplu. Numai o actriţă de talia Ginei Patrichi știe să găsească atâtea fascinante culori în paleta ei interpretativă, între flagranţa juvenilă și istovirea maturităţii și s-o pună cu atâta distincţie, pe ultima, cea neagră, în momentul final”.

În caietul-program al spectacolului clujean, aflăm câteva cuvinte despre Gina Patrichi, datorate marii regizoare Cătălina Buzoianu, cea sub îndrumarea căreia actriţa obţinuse marile ei succese din *Interviu* și *Dimineaţă pierdută,* iată-le: „Gina Patrichi este un samurai. A început prin a fi năvalnică, nebună ca Toshirō Mifune, în filmul încifrat cu șapte. Nu-i era teamă, și nici rușine de nimic. În viaţă și pe scenă, uluia printr-o francheţe de adolescent sportiv. Își toca sentimentele cu un ciudat cuţit inoxidabil. Își făcea harakiri în fiecare rol și apoi dansa bezmetic cu panglicile multicolore ale măruntaielor, ca o îmblânzitoare de șerpi. Pe scenă, o karatistă de mare clasă. Partenerii sunt electrocutaţi sub privirile ei de oţel. Un farmec fulminant înconjoară ca o aură strălucitoare făptura fragilă. O disciplină de fier sculptează corpul adolescentin numai fibră. Gina Patrichi forează adânc, nu scormonește la suprafaţă.

Ajunge acolo unde totul devine mister, taină. Când urcă, e atâta lumină insuportabilă, ameţitoare în ochii ei, că ţi se face frică. Exerciţiul necurmat nu pare niciodată istovitor. Când lucrează, e ca un ucenic, repetă cu o conștiinciozitate de artizan alfabetul profesiei. Frenezia debordantă, optimismul încântător, absurd, credinţa neclintită în munca, cruzimea periculoasă a duelului cu partenerul și regizorul, generozitatea curată în faţa momentului de artă dovedit, alcătuiesc un cod al onoarei pe care samuraiul Gina Patrichi, cavalerul fără frică și prihană al scenei și filmului românesc, îl respectă și-l onorează la cota înaltă a unui maestru”.

Cine a văzut-o pe Gina Patrichi pe scena Teatrului Naţional din Cluj în spectacolul cu *Antoniu și Cleopatra* ori, la „Bulandra”, în *Interviu* sau *Dimineaţă pierdută* nu poate decât să-i dea dreptate Cătălinei Buzoianu.

Trebuie spus că repetiţiile la *Antoniu și Cleopatra* s-au desfășurat într-un spirit de colegialitate desăvârșită. Ginei Patrichi îi erau total străine atitudinile de „vedetă de București”, venită, din cine știe ce motiv, să joace într-un teatru de provincie, fie el și un Teatru Naţional. Era bucuroasă să-și descopere colegii din ţară. O

asemenea bucurie eu n-am mai întâlnit decât la Octavian Cotescu — care a riscat enorm, doar spre a juca într-un spectacol al Teatrului orădean (A *optsprezecea cămilă*) — și la Irina Petrescu.

În emisiunea de televiziune, care s-a filmat, în parte, către sfârșitul vieţii Ginei Patrichi și care a fost difuzată ca un omagiu adus ei (realizator: Lucia Hossu-Longin; redactor: Doina Teodoru), actriţa a avut cuvinte de laudă la adresa colegilor ei clujeni, la devotamentul acestora. Mai cu seamă, la adresa partenerului ei, Anton Tauf.

În cartea scrisă de Mircea Patrichi, Anton Tauf se confesează: „Gina a fost cu certitudine UNICA pentru care proverbiala mea singurătate în blestematul spaţiu teatral se spulbera, se îndoia, devenea caraghioasă”… „Nu întâmplări, nu cuvinte, nu *evenimente* mă leagă pentru totdeauna de Gina. Sentimente da, stări și senzaţii da, neliniști și certitudini da!”

VI. Roluri la radio și la televiziune

1. Pe unde hertziene

În anul 1972, când se împlineau patruzeci și trei de ani de la prima emisiune de — ceea ce s-a numit pe rând — „teatru vorbit", „teatru la microfon" sau „teatru radiofonic", Radioteleviziunea Română publica o carte ce se numea, simplu, *Teatrul radiofonic.* Cartea era alcătuită din trei mari secvenţe: prima se chema „Amintiri, evocări, momente", a doua era scrisă de Victor Crăciun și purta titlul „Momente din evoluţia teatrului radiofonic", iar o a treia era reprezentată de „Catalogul înregistrărilor".

În prima secvenţă a cărţii era inclusă și o intervenţie a sociologului Pavel Câmpeanu, multă vreme angajat al Oficiului de sondaje din Radioteleviziunea Română, autor al unei cărţi intitulate *Oamenii și teatrul.* Din această intervenţie a lui Pavel Câmpeanu reţin două fragmente.

Primul e cel în care se spune că „atașamentul publicului cel mai larg faţă de «teatrul radiofonic» constituie, prin amploare și durată, una dintre puţinele constanţe favorabile cercetării acelui atât de accidentat și de instabil domeniu care este audienţa programelor radiofonice". Cel de-al doilea susţine că „se poate afirma că toate investigaţiile întreprinse de noi în rândul publicului, care abordează într-un fel sau altul problematica «teatrului radiofonic», aduc noi date în favoarea ideii că aceasta este emisiunea artistică cu cea mai largă putere de atracţie, care provoacă interesul durabil al celor mai diferite categorii de ascultători".

Sigur, ar fi interesant de aproximat motivele care au determinat acest interes constant. Certe sunt doar câteva. Radioul era mijlocul de comunicare în masă cu cea mai mare arie de penetrare atât până în anul 1972, cât și până la sfârșitul anului 1989, când România cunoștea începutul sfârșitului unei epoci istorice. În mai toate casele exista câte un receptor radio, iar, dacă nu, ceea ce se chema un difuzor, unde se auzea „staţia de amplificare" din comună care, după încheierea emisiunilor proprii rudimentare, prelua programele postului de radio naţional. Firește, aceste programe erau strict controlate ideologic, dar parcă respectivul control era mai puţin strict decât cel exercitat asupra televiziunii publice. În anii '80, când, sub pretextul crizei energic tice, programele TVR s-au redus drastic, radioul a fost oarecum ferit de urgie, așa încât premiera teatrală de luni seara, difuzată pe programul 1, cu acoperire naţională, a continuat să rămână neafectată. Bogăţia repertoriului „teatrului radiofonic", despre care dau seama atât volumul apărut în anul 1972, cât și continuarea acestuia, tipărită de abia în anul 1998, e un al doilea argument. Un al treilea motiv prin care se explică marea audienţă a „teatrului radiofonic" e surprins de Victor Crăciun în rândurile următoare, dedicate colaboratorilor la acest gen de emisiuni: „Ca teatru al întregii ţări, «teatrul radiofonic» folosește în montările sale regizori și actori din toate teatrele din Capitală și din provincie. Specificul acestui teatru a determinat regizorii artistici să pună accentul pe *alegerea vocilor adecvate,*

în așa fel. Încât acestea să nu semene în cadrul aceluiași gen de spectacol, pentru ca ascultătorul să facă distincţiile necesare între personaje. În decursul vremii, la emisiunile «teatrului radiofonic» au colaborat cei mai prestigioși actori, ale căror voci se păstrează în înregistrări de răsunet".

Autorul textului din care am citat se încumetă la refacerea parţială a listei de colabora tori ai „teatrului radiofonic", și ea se întinde pe aproape trei pagini din cartea menţionată. Era, aşadar, o șansă pentru orice ascultător, chiar dacă nu avea norocul de a locui în Capitală ori într-un oraș în care funcţiona un teatru profesionist, să aibă în casă aceste *voci adecvate,* aparţinând unor mari actori. Iar „teatrul radiofonic" îţi dă posibilitatea *de a vedea auzind* aceste mari personalităţi ale artei teatrale.

Firește, pentru a se putea ajunge la acest miracol, actorului de teatru radiofonic i se cer eforturi suplimentare, deloc de nebăgat în seamă. Într-o intervenţie publicată în volumul apărut în anul 1998, Clody Bertola amintește bucuriile profesionale pe care le-a avut jucând „teatru la microfon", dar ţine să precizeze că „teatrul radiofonic mi-a oferit totodată prilejul unei problematici profesionale, punându-mă în situaţia de a crea asemenea personaje și asemenea caractere cu ajutorul unui singur instrument, al unicului mijloc de expresie posibil, în condiţiile date, *vocea.* Am îndrăgit această îngustă cale de acces spre adeziunea publicului, pentru că ea *mă obligă* să-mi condensez trăirea, să-mi căptușesc interpretarea — lipsită prin însăși natura ei de expresivitate fizică, și de adiacentele ei vizuale, decorul, costumele și lumina — cu toată încărcătura spirituală a rolului. Nu mi-am îngăduit să limitez această interpretare la o lectură frumoasă și nuanţată a lecturii mele, la o rostire logică și clară, la sugestive modulaţii și inflexiuni vocale. Nu deosebesc studioul radiofonic de scenă, mă consider *privită* în timpul emisiunii și nu numai ascultată, mă simt datoare — și nici n-aș putea fi altfel — să *joc* și să nu citesc, străduindu-mă să transmit nu numai idei și gânduri, ci și imagini, prin cuvintele pe care le rostesc, să le investesc din plin cu forţa de a crea personaje vii, puternice, pline de individualitate, de a înfăţișa nevăzuţilor mei spectatori biografii și destine. Faptul că nu am de înfruntat privirile reale ale spectatorilor nu-mi diminuează cu nimic emoţia și nu-mi ușurează momentul creaţiei. Dimpotrivă, absenţa acelei osmoze spirituale dintre scenă și sală, a acelei intercomunicări creatoare, care stimulează jocul actorului, îmi creează un plus de responsabilitate. Lipsa unei confruntări continue nu mă calmează, ci mă obligă la eforturi mai mari, la o autoexigenţă sporită. «Teatrul radiofonic» este o sar cină grea, o ștachetă de mare înălţime, un examen pe care orice actor adevărat dorește să-l treacă de nenumărate ori și cât mai bine".

Socotesc această mărturie a regretatei Clody Bertola extrem de importantă, tocmai pentru că ea subliniază *seriozitatea* și *autoexigenţă profesională* ce se cer din partea actorului invitat să joace în spectacolele de teatru radiofonic.

Mulţi actori au lăsat impresia, prin declaraţii neîndeajuns cumpănite ori neprofesionist consemnate de jurnaliști de ocazie, că această muncă — desfășurată îndeobște în orele dimineţii, înainte de ora 10, când încep repetiţiile în

teatre, ori în intervalul de după încheierea repetiţiilor de dimineaţă și până la ora spectacolului — ar fi marcată de ceva superficial ori expeditiv. Or, nu e deloc așa. Și la „teatrul radiofonic", ca la orice alt fel de teatru, la profesionalism, la performanţă se ajunge cu greu și cu efort. Clody Bertola evoca în intervenţia ei dificultatea pe care o implică absenţa reacţiei directe a spectatorilor, a acelor „tăceri active" ale acestora, sintagmă extraordinară pe care o inventa la 1937, pe când scria *Modalitatea estetică a teatrului* Camil Petrescu, pentru a defini ceea ce în termenii pragmaticii de azi se cheamă *semn zero,* un semn nevăzut, dar deloc lipsit de semnificaţii.

La rândul său, Liviu Ciulei, după ce enumeră servituţile „teatrului radiofonic", notează: „Deși transmite integral un text, «teatrul radiofonic» are dificultatea de a trebui să substituie orice completare vizuală a textului cu o traducere sonoră a acestuia. De multe oh, aceasta poate duce la o abundenţă de efecte sonore, ce pot fi tot atât de deranjante ca efectele vizuale ale unui spectacol pus în scenă. Toate aceste handicapuri ale «teatrului radiofonic» nu pot însă să diminueze rolul său principal: acela de editor al unei dramaturgii. Piesa ascultată la radio are multe șanse de a ajunge la mai multe urechi decât ajunge textul dramatic în faţa ochilor cititorilor: se știe că cititorul de piese de teatru este rar — și chiar are avantajul de a fi mai ușor și mai economic realizat decât un spectacol produs și realizat la teatru".

În articolul intitulat „Voci de aur — disc de platină" apărut în cartea editată de SRR în 1998, criticul Florica Ichim scrie: „Probabil că lista pieselor din fonoteca radio este uriașă… și în multe există voci ale marilor noștri interpreţi, ale celor care au fost sau mai sunt, unii în roluri importante care le erau destinate, dar n-au apu cât să le facă pe scenă, dar radioul le-a dat șansa să le dea glas, iar nouă să le putem asculta. Prin vocea lor, am cucerit teritorii minunate, la care nu poate atenta nimeni, sunt proprietatea sufletului meu pentru totdeauna. Și în anii cumpliţi ai cenzurii comuniste, «teatrul radiofonic», mai puţin controlat, a continuat să facă operă de înfăptuire culturală. Mai toţi cei ce au muncit în slujba sa au făcut sacrificii pentru ca noi să avem bucurii, rămânând într-un fel în anonimat, chiar dacă, pe unde, zbura numele regizorului, redactorului, ilustratorului muzical ş.a.m.d".

Am reprodus aceste citate din textele datorate unei actriţe, unui regizor și unui critic de teatru tocmai fiindcă ele insistă asupra rolului *vocii actorului de teatru radiofonic.* Ea e principalul element prin care artistul în cauză îşi realizează personajul, îl individualizează.

Or, Gina Patrichi a însemnat una dintre marile voci ale „teatrului radiofonic", a cărui colaboratoare constantă a fost între anii 1964 și 1991. A debutat în 1964, în spectacolul cu piesa *în căutarea adevărului* de Eugenia Busuioceanu, dramatizare și adaptare de Dan Tărchilă, în regia lui Mihai Zirra. În rolurile principale erau distribuiţi actorii Octavian Cotescu, Nicu Dimitriu, Costache Antoniu, Sebastian Radovici, Ștefan Bănică, Alexandru Repan, Cosma Brașoveanu, Sorin Gabor, George Musceleanu, Ion Gheorghiu. Prima difuzare a avut loc la data de 6 noiembrie 1964, spectacolul fiind reprogramat de trei ori, în 1964, 1965 și 1971.

Și-a încheiat cariera în respectivul gen de teatru odată cu piesa *Tango* de Slawomir Mrozek, în regia lui Dan Puican, spectacol radiofonic în care a deţinut rolul Eleonora. Alături de Gina Patrichi, se aflau actorii Adrian Pintea, Dana Dogaru, George Constantin, Ileana Predescu. Înregistrarea s-a difuzat prima oară la data de 25 martie 1991, iar până în anul 1998 a avut parte de cinci reluări: în anii 1991, 1993, 1994, 1995, 1998.

Gina Patrichi a figurat, aşadar, în distribuţia unor spectacole de teatru radiofonic vreme de treizeci și șapte de ani. A lucrat sub îndrumarea regizorilor Mihai Zirra, Sică Alexandrescu, Elena Negreanu, Cristian Munteanu, Dan Puican, Corneliu Dalu, George Teodorescu, Mihai Pascal, Constantin Moruzan, Titel Constantinescu, Tanko Marciei, Dan Micu, Dobay Vilmos, Constantin Dinischiotu, Nicolae Motric, Silviu Jicman, Olimpia Arghir, Val Moldoveanu, Leonard Popovici, Domniţa Munteanu. A avut ocazia de a juca în mari roluri — pe care, cu siguranţă și-ar fi dorit să le interpreteze pe scena de scândură, pe care nu încape îndoială că le meritat — în spectacolele radiofonice cu piesele: *Woyzeck* de Georg Buchner (rolul Eleonora, spectacol realizat în 1967 de George Teodorescu), *Bătrânul* de Hortensia Papadat-Bengescu (rolul Cleo, spectacol regizat în anul 1971 de Constantin Moruzan), *Casa inimilor sfărâmate* de George Bernard Shaw (rolul Addie, în spectacolul realizat în anul 1973 de Dan Puican), *Iată femeia pe care* o *iubesc* de Camil Petrescu (în anul 1975, regizorul Cristian Munteanu i-a încredinţat actriţei rolul Ana-Bella), *Casa Bernardei Alba* (spectacol din 1976, în care a jucat rolul Angustias, în regia lui Cristian Munteanu), *Dansul morţii* de August Strindberg (în montarea din 1978, regizată de Titel Constantinescu, a deţinut rolul Alice), *Fire de poet* de Eugene O'Neill (în 1978, în regia lui Constantin Dinischiotu, a interpretat rolul Nora), *Cymbeline* de William Shakespeare (spectacol din 1978, regizat de Cristian Munteanu, aici Gina Patrichi jucând rolul Regina), *Ifigenia la Delphi* de Gerhardt Hauptmann (spectacol datând din anul 1979, în care Cristian Munteanu i-a încredinţat rolul Electra), *Brand de* Henrik Ibsen (spectacol din 1979, regizat de Cristian Munteanu, aici deţinând rolul Cerșetoarea), *Iuliu Cezar* de William Shakespeare (în 1979, Titel Constantinescu i-a prilejuit întâlnirea cu rolul Calpurnia), *Timp în doi* de D.R. Popescu (spectacol realizat în anul 1980, în regia lui Nicolae Motric, care a invitat-o să joace în rolul Emilia), *Trei surori* de Anton Pavlovici Cehov (montare din anul 1981 în regia lui Dan Puican, care i-a încredinţat rolul Maşa), *Meșterul Manole* de Octavian Goga (spectacol din anul 1981, regizat de Cristian Munteanu, sub îndrumarea căruia a jucat rolul Doamna Caranfil), *Vocea umană* de Cocteau (senzaţional recital realizat în anul 1981, în regia lui Titel Constantinescu), *Război cu troia nu se face* de Jean Giraudoux (montare din anul 1982, regizată de Dan Puican, rolul Andromaca), *Pescărușul de* Cehov (spectacol din anul 1982, regizat de Dan Puican, unde Gina Patrichi a avut bucuria de a o juca pe Arkadina), *Livada de vișini* de Cehov (montare din anul 1983, în regia lui Dan Puican, în care a jucat-o pe Liubov Andreevna), O *sărbătoare princiară* de Teodor Mazilu (spectacol în care, în anul 1983, în regia lui Cristian Munteanu, a jucat-o pe lui iana), *Electra* de Sofocle (montare din anul 1984, în regia lui Cristian Munteanu,

care i-a prilejuit întâlnirea cu rolul Clitemnestra), *Vedere de pe pod* de Arthur Miller (montare din anul 1985, regizată de Leonard Popovici, în care Gina Patrichi a deţinut rolul Beatrice), *Din jale se întrupează Electra* de Eugene O'Neill (spectacol din anul 1985, în care, sub îndrumarea lui Cristian Munteanu, a jucat-o pe Lavinia), *Pasărea albastră* de Maurice Maeterlinck (spectacol din anul 1985, în care, în regia lui Cristian Munteanu, a jucat două roluri, Zina Berilune și Vecina Berlyngot), *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki (spectacol din anul 1986, regizat de Cristian Munteanu, unde a deţinut rolul Rașel), *Călător fără bagaje* de Jean Anouilh (spectacol din anul 1987, regia Dan Puican, rolul Doamna Renaud), *Britannicus* de Jean Racine (aici, Gina Patrichi a avut ocazia ca, în spectacolul montat în anul 1987 de Titel Constantinescu, să joace marele rol Agrippine), *Doctor fără voie* de Molière (montare din anul 1988, regizată de Cristian Munteanu, care a invitat-o pentru rolul Martine), *Cruciada copiilor de* Lucian Blaga (montare din anul 1990, regizată de Titel Constantinescu, în care a jucat rolul Doamna).

Interesant e că, deși la Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra" au fost montate câteva spectacole cu piese de Anton Pavlovici Cehov (precum *Livada cu vișini în* anul 1967, în regia lui Lucian Pintilie, *Pescărușul* în anul 1977, în regia lui Liviu Ciulei), valenţele de mare actriţă, parcă născută pentru extraordinarele roluri iscate din imaginaţia marelui clasic rus, ale Ginei Patrichi au fost valorificate doar la radio și la televiziune. Doar interesant? Mă tem că și regretabil. Indiscutabil, o mare pierdere pentru „teatrul cel mare", teatrul pe scena de scândură. Un motiv de întristare nedeclarată pentru actriţă. Un regret pentru noi, spectatorii, care nu putem acum decât să ne imaginăm, cu ochii minţii, reascultând vocea Ginei Patrichi, cum ar fi fost oare dacă glasului i s-ar fi asociat și celelalte mijloace din care e plămădită arta actorului.

„Teatrul radiofonic" i-a dat Ginei Patrichi ocazia de a juca și în regia unor mari directori de scenă, pe care altminteri n-a avut prilejul să-i întâlnească pe scenă. Astfel, în anul 1964, a jucat în regia lui Sică Alexandrescu rolul Riri din spectacolul intitulat *Joc de societate,* prelucrare a regizorului după piesa *Papa se lustruiește* de Spiros Mellas, alături de Grigore Vasiliu-Birlic, Octavian Cotescu, Silvia Dumitrescu Timică, Mihai Fotino, Ovid Teodorescu, Alfred Demetriu, Cosma Brașoveanu, Ion Henter și Victor Moldovan). Iar în anul 1975 a jucat, în regia lui Dan Micu, în spectacolul cu piesa *Subiectul era trandafirii* de Frank Gilroy, parteneri de microfon fiindu-I Ștefan Mihăilescu-Brăila, Emil Hossu, Victor Ștrengaru, Gheorghe Pufulete.

În cei treizeci și șapte de ani cât a fost actriţă a „teatrului radiofonic" Gina Patrichi a jucat în peste o sută cincizeci-o sută șaizeci de premiere. Uneori, a fost invitată să interpreteze roluri pe care le-a deţinut și pe scena de scândură. Așa cum s-a întâmplat în anul 1988, când Dan Puican i-a propus să joace rolul Liubov Gheorghievna din piesa *Amintiri,* pe care Gina Patrichi l-a mai interpretat sub semnul excelenţei pe scena Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra" în stagiunea 1981 — 1982, în regia lui Ion Caramitru. Și tot Dan Puican a invitat-o pe Gina Patrichi să interpreteze în anul 1982 rolul Arkadinei. Rol în care actriţa făcuse o admirabilă

creaţie, a fost magnifică, în spectacolul de televiziune realizat în anul 1974 de Petre Sava Băleanu. Ar fi greșit să se creadă că era vorba despre „reluări". Că ele nu presupuneau niciun fel de efort, că se făceau cât ai bate din palme. Specificul teatrului radiofonic nu permite transferuri *tale quale.* Ceea ce poate fi fără reproș pe scenă poate fi exagerat ori, din contră, inexpresiv la radio. Incapabil să treacă dincolo de microfon. La fel de neinteresant precum „cotele apelor Dunării". Apoi echipele erau altele, iar teatrul — se știe — înseamnă, înainte de orice, relaţie. În al treilea rând, Gina Patrichi, actriţă mare, făcând parte din categoria „actorilor unici", a „actorilor poeţi", așa după cum am arătat într-un capitol anterior, nu admitea să se autociteze. În teatru, ea a iubit actul de creaţie, și-a dorit să-şi poarte oferi bucuria căutării. N-a ales niciodată drumul cel mai scurt. Nu i-a plăcut comoditatea. N-a vrut să fie comodă pe scenă și s-a bucurat enorm când a fost distribuită în spectacolul unic al lui Miriam Răducanu o *lume pe scenă,* reali zat în anul 1984 la Teatrul „Bulandra" și n-a agreat comoditatea în faţa microfonu lui. Niciodată nu și-a citit doar frumos rolul încredinţat, ci l-a jucat.

Iată, pe ani, numărul de roluri interpretate de Gina Patrichi la microfon, cifrele în sine fiind relevante pentru talentul și dorinţa ei de a juca teatru: 1964, două premiere; 1965, o premieră; 1966, o premieră; 1967, două premiere; 1968, trei premiere; 1969, trei premiere; 1970, trei premiere; 1971, șase premiere; 1972, trei premiere; 1973, șapte premiere; 1974, patru premiere; 1975, cinci premiere; 1976 o premieră; 1977, trei premiere; 1978, unsprezece premiere; 1979, unsprezece premiere; 1980, nouă premiere; 1981, nouă premiere; 1982, zece premiere; 1983, douăsprezece premiere; 1984, cincisprezece premiere; 1985, nouă premiere 1986, opt premiere; 1987, zece premiere; 1988, cinci premiere; 1989, două premiere; 1990, șapte premiere; 1991, o premieră.

Nu e deloc greu de observat că Gina Patrichi a jucat cel mai mult la teatrul radiofonic către sfârșitul anilor ’70 și pe mai toată durata anilor ’80. Ani când, din motive varii, a fost mai puţin distribuită la Teatrul „Bulandra". Nimeni și nimic nu puteau sta în calea voinţei actriţei de a juca teatru, de a se întâlni cu publicul.

Chiar și atunci când acest public era nevăzut, așa cum se întâmplă în cazul teatrului transmis pe unde hertziene.

În *Cadavrul viu* de Lev Tolstoi, cu Clody Bertola, pe micul ecran

2. La „Teatrul de televiziune”.

După cum bine se știe, Televiziunea Română și-a început activitatea la 31 decembrie 1956, cu un program de divertisment prilejuit de sosirea noului an. Se știe mai puţin ce s-a întâmplat după aceea.

Constantin Paraschivescu, bine cunoscut critic de teatru, multă vreme redactor de specialitate la TVR, al doilea după Manase Radnev, scrie în cartea sa *Exploratori la polul visului: 1957 — 2001. Teatrul Naţional de Televiziune prezintă…* „Am avut curiozitatea să aflu ce a mai transmis televiziunea după Revelionul din 1956. Și am răsfoit programele de radio din primele zile ale anului 1957, căutând o însemnare despre televiziune în vreun colţ de pagină. Abia în numărul 271 al programului, din 24 ianuarie, găsesc un anunţ; *Emisiunile de televiziune au loc în fiecare joi, între orele 19 și 21 pe staţia experimentală și în fiecare sâmbătă și duminică. Între orele 19 și 21 pe staţia nouă.* Trei zile pe săptămână, câte două ore

seara. Ce transmitea? Nicio precizare. Câte un film, probabil, ştiri şi unele anunţuri. Televiziunea se organiza. Paralel cu primele dotări tehnice şi amenaja rea spaţiilor de transmisie, se creau şi primele nuclee de structură internă — sec toarele informative, culturale, de copii, producţie, administraţie etc. Exista redacţie de teatru atunci? Evident, nu. O mână de oameni îşi propunea şi difuzarea unor emisiuni de teatru pe lângă filmele primite de la reţeaua de distribuţie sau de la Studioul „Alexandru Sahia", printre ei numărându-se Petre Sava Băleanu, Lucian Ionescu şi poate încă două-trei persoane interesate de promovarea genului."

Prima producţie proprie de teatru a noii Televiziuni Române a fost difuzată la data de 10 august 1957. Regizoarea Georgeta Tomescu a montat piesa *seară luminoasă* de Noe Smirnov, în distribuţia spectacolului apărând actorii Jean Lorin (Florescu), Damian Crâşmaru, Elisabeta Raicu, Gh. Andreescu şi copilul Dănuţ Văcărescu. Au apărut şi primii critici de teatru TV. în nr. 11 din 1957 al revistei *Teatrul,* Alecu Popovici scria că „textul… este o onestă piesă într-un act, cu un pronunţat caracter festiv (Festivalul Mondial al Tineretului de la Moscova)". Transmisiunea era *live* şi fusese precedată de o seamă de preluări de la teatre profesioniste. Prima a fost preluarea spectacolului cu piesa *Ziariştii* de Alexandru Mirodan, spectacol al Naţionalului bucureştean, în regia lui Moni Ghelerter, cu Radu Beligan în rolul principal.

Regizorului Petre Sava Băleanu, om al începuturilor, cu siguranţă cel mai bun şi mai fidel regizor de teatru de televiziune pe care l-a avut instituţia al cărei sediu a fost mai întâi în strada Molière, iar mai apoi, odată cu construirea noului telecentru, în Calea Dorobanţilor nr. 191, li s-au alăturat o seamă de absolvenţi ai Secţiei de regie de la Institutul de Teatru: Nicolae Motric, Georgeta Tomescu, Lucian Pintilie. Acesta din urmă a realizat la data de 28 octombrie 1957 un spectacol cu monologul *1 aprilie* de I.L. Caragiale, spectacol în distribuţia căruia figurau actorii Ion Lucian, Liliana Tomescu, Victor Rebengiuc, Octavian Cotescu. „Regizorul Pintilie scria D.I. Suchianu în cronica publicată în nr. 2 din 1958 al revistei *Teatrul* a instalat pe actorul Ion Lucian la o masă de berărie, cu mai multe pahare şi comeseni. În stare de semiebrietate, el povesteşte macabra farsă care s-a terminat cu asasinarea lui dom Mitică însuşi, autorul păcălelii ticluite de 1 aprilie. În supraimpresiune, apar personajele sinistrei glume, care joacă mut, pantomimic, dar reexecutând mişcările buzelor sincron cu Lucian. "Într-o însemnare datând din anul 1958 care apare în *Jurnal de drum al unui critic teatral* (Editura Meridiane, Bucureşti, 1992), Valentin Silvestru spune: *„1 aprilie* de Caragiale la televiziune realizat de Lucian Pintilie e captivant. Peste scenele jucate, se fac supraimpresiuni cu secvenţe din marile filme comice mute."

Gina Patrichi e invitată să joace pentru întâia oară la Teatrul TV în anul 1965. Invitaţia e cu noroc, căci spectacolul nu este unul oarecare. E realizat regizoral de Petre Sava Băleanu, care optase pentru un text excepţional: *Raţa sălbatică* de Henrik Ibsen, unul dintre dramaturgii lui preferaţi. Scenografia e semnată de Virgil Miloia, colaborator fidel al regizorului, imaginea de Emil Henţiu, iar din distribuţie mai făceau parte actorii Fory Etterle, Ion Marinescu, Costel Constantinescu, Valeria

Seciu, George Constantin, Florin Scărlătescu, Nicolae Gărdescu, N. Luchian-Botez. Dorin Dron. Spectacolul s-a difuzat la data de 16 ianuarie 1965, iar la 21 ianuarie 1965 o cronică din *Scânteia,* semnată de Andrei Băleanu, afirma: „Caracterele au fost definite precis, cu grijă pentru autenticitate și detaliu, fără să se piardă în același timp subtextele, substratul simbolic."

Despre jocul Ginei Patrichi, distribuită în rolul Doamna Ekdal, citim în cartea *Cavaler fără iluzii. Petre Sava Băleanu,* scrisă de Constantin Paraschivescu și apărută în anul 2001, ca supliment al revistei *Teatrul azi,* că actriţa „și-a compus personajul cu autentică vibraţie, într-o concentrare interioară a trăirii și efortului de a preveni criza morală".

Din „Teatrografia" întocmită pentru cartea *Gina Patrichi. Clipe de viaţă,* apărută în 1996 la Editura UNITEXT sub semnătura lui Mircea Patrichi, află că în același an, 1965, actriţa ar mai fi jucat într-un spectacol cu *Comoara* după Ion Slavici. Cartea în cauză nu precizează, din păcate, rolul interpretat alături de colegi precum Matei Alexandru, Nineta Gusty, Graziela Albini, Petre Gheorghiu.

E omis, de asemenea, numele regizorului. Nu am reușit nici eu să lămuresc enig mele. Spectacolul cu pricina nu e menţionat în catalogul premierelor teatrului de televiziune ce apare în cartea *Exploratori la polul visului.*

De la debutul său la Teatrul TV până în anul 1988, când e atestată ultima ei colaborare cu TVR pentru spectacole de teatru de televiziune, Gina Patrichi a jucat în douăzeci și cinci de premiere. Regizorii acestora au fost Petre Sava Băleanu (Raţa *sălbatică, Troienele, Ifigenia în Taurida* de Paul Everac, *Surorile Boga, Micul Eyolf, Pescărușul, Scrisori apocrife),* Letiţia Popa *(Subprefectul* de Duiliu Zamfirescu, *Diavolul și Bunul Dumnezeu, Unul dintre noi* de Radu Bădilă), Savel Știopul *(Un nasture sau absolutul de* Radu Cosașu), actorii Adrian Georgescu și Dan Damian *(Răpirea preafrumoaselor sabine),* Alexandru Tatos *(Farsa magistrului Pathelin),* Petre Bokor *(Cavalerul tristei figuri* după Miguel de Cervantes), Cornel Popa *(Cadavrul viu* și *în așteptarea lui Leftyi* de Clifford Oddets), Cornel Todea *(Livada de vișini),* Constantin Dicu *(Uitarea* de Valentin Munteanu și *Serenadă pentru două vârste* de Paul Everac).

Sorana Coroamă-Stanca *(Egmont* de J.W. Goethe), Eugen Todoran *(Să umplem paharul cu visuri* de Paul Everac și *Capcana* de J.P. Miller), Irina Vrabie(*Valentin și Valentina* de Mihail Roscin), Dan Necșulea *(Stâlpii societăţii).*

Iată o sinteză a numărului de premiere pe ani în care a apărut Gina Patrichi: 1965, două; 1967, patru; 1970, trei; 1971, trei; 1972, două; 1974, una; 1975, trei; 1977, patru; 1978, una; 1979, una; 1980, una; 1988, una.

Șochează absenţa actriţei din distribuţiile Teatrului de televiziune între anii 1981 și 1987. Șochează, și nu prea. Explicaţia e simplă. Anii '80 au fost cei mai cumpliţi din istoria Televiziunii Române. Se intensifica cenzura ideologică, astfel încât nu mai putea fi posibilă montarea unui spectacol de teatru adevărat. Serile de marţi dedicate Teatrului TV, odinioară o veritabilă bucurie, făcuseră loc anartisticului ciclu *Oameni ai zilelor noastre,* în care se juca orice, numai literatură dramatică nu. Mai înseamnă oare azi ceva pretinși dramaturgi precum Angela Bocancea, Gheorghe

Robu, Dorina Bădescu, Ilie Ștefan Domașnea, Platon Pardău, Ioana Vușdea, Constantin Banu, Dumitru Dem. Lonașcu, Dan Văitan, Mihail Davidoglu, Ion Bucheru, Al. Voiţin, Corina Firuţă, Ilie Tănăsache, Sorin Petrescu? A juca în încropelile lor tot mai agresive însemna în epocă a-i legitima într-un anume fel. Iar Gina Patrichi refuza să-și cheltuiască talentul în asemenea operaţii păguboase.

Apariţia pe post în anul 1988 a spectacolului cu *Stâlpii societăţii,* după piesa lui Henrik Ibsen, spectacol regizat de Dan Necșulea, cu o distribuţie de zile mari (Victor Rebengiuc, Silvia Popovici, Irina Petrescu, Mariana Buruiană, Traian Stănescu, Gheorghe Cozorici, Marcel Iureș, Virgil Ogășanu, Constantin Dinulescu, Matei Gheorghiu, Alfred Demetriu, Zoe Muscan, Agatha Nicolau-Iliescu) și cu scenografia realizată de Vasile Rotaru, imaginea de Ovidiu Drugă, redactor Alexandra Orban, a fost un adevărat miracol. Spectacolul a fost difuzat în patru episoade, primul intrând în emisie la 29 septembrie 1988. Voi reveni asupra lui. Spre comparaţie și pentru a evidenţia cât de mare a fost surpriza telespectatorilor, iată lista premierelor din acel an de la Teatrul TV.: *Istoria unui vis* de Liviu Timbus, *Fata care a deschis toate ferestrele* de Sorin Holban, *Mama* de Octavian Sava, *Azi vine tata* de Ion Băieșu, *Căsnicia nu-i o joacă* de I.D. Șerban, *Zile fără pereche* de Mircea Enescu, *Ultima cursă* de Horia Lovinescu (textul a fost serios mutilat, spre a conveni noilor „cerinţe și imperative ideologice" și a nu face vorbire despre dopaj), *Nimeni nu e singur* de Ovidiu Grecea, *Varianta tinereţii* de Virgil Stoenescu, *Flori pentru o zi de august* de Petru Vintilă, *Viaţa de pe locul doi* de Sorin Petrescu, *Adevărata fericire* de Liviu Timbus, *Privește înapoi cu încredere* de Mihail Davidoglu, *Camera de gardă* de Constantin Brăescu, *Spre fericire* de Nelu Ionescu, *Cu cele mai bune gânduri* de Teodor Oprișan, *Punctul unde se opresc paralele* de Sorin Petrescu. Doar încă o excepţie fericită alături de *Stâlpii societăţii:* spectacolul cu *Enigma din testament,* difuzat în serial la 2 și 9 februarie 1988, în regia Olimpiei Arghir, cu George Constantin, Ion Caramitru, Mariana Buruiană, Alexandru Repan ș.a.

Orele de program ale televiziunii s-au redus drastic, se ajunsese la două ore, mai apoi la trei ore pe zi, cel mai mult spaţiu de emisie fiind dedicat emisiunilor cu caracter propagandistic. TVR era profund instrumentalizată, devenise oficina de propagandă a cuplului dictatorial. Pentru atmosfera din instituţie din acea vreme, e relevantă cartea *Live,* scrisă de Delia Budeanu și apărută în anul 2008 în colecţia *„Fapte, idei, documente"* a Editurii Vremea din București. Or, într-o astfel de televiziune, Gina Patrichi nu-și mai afla locul.

Cei mai buni ani pentru Gina Patrichi, ca actriţă a Teatrului de televiziune sunt, neîndoielnic, anii '70. Erau totuși importante și cele câteva realizări din deceniul anterior. Nu pot fi trecute cu vederea, în afară de momentul debutului în spectacolul cu piesa *Raţa sălbatică,* cel puţin încă două premiere din anii '60, ambele regizate de Petre Sava Băleanu. Mă gândesc mai întâi, desigur, la *Troienele* de Euripide, în versiunea modernizată dată de Jean-Paul Sartre. Spectacolul a fost difuzat în seara de 2 aprilie 1967, scenografia era semnată de Virgil Miloia, iar imaginea de Emil Henţiu. În distribuţie, apăreau actriţe de prim rang — Olga Tudorache, Gina Patrichi, Valeria Seciu, Anda Caropol, Lucia Mureșan, Liliana Ţicău, Geta

Angheluţă, Ruxandra Sireteanu —, alături de Ion Marinescu sau George Constantin. Înainte ca spectacolul să intre pe post, s-a difuzat o prezentare datorată profesorului universitar Ovidiu Drimba. Acesta spunea: „O capodoperă este o oglindă a vremii în care a fost scrisă, dar este și o oglindă care, prin înţelesurile sale umaniste profunde, vorbeşte și viitorului… cuvintele încărcate de durere ale femeilor din Troia spectatorul de astăzi le percepe cu toată forţa lor de rechizitoriu dramatic împotriva umanităţii, împotriva a tot ceea ce a ultragiat de-a lungul veacurilor omenia și demnitatea umană” *(apud* Constantin Paraschivescu, *Cavaler fără iluzii Petre Sava Băleanu, ed. cit.).* Spectacolul a fost intens dezbătut. Monograful regizorului ne spune că Mircea Alexandrescu îl socotea „departe de a fi o reușită, în vreme ce Călin Căliman îl califica drept «bun»”. În *Gazeta literară* nr. 15 din 1967, N. Jianu ne îndemna „să aplaudăm cel puţin ideea unor spectacole de mare forţă, de vibraţie autentică și răscolitoare”. Avea, desigur, dreptate Dumitru Solomon când afirma că disputa în jurul spectacolului „e un indiciu dacă nu al valorii integrale, oricum al binevenirii lui, al capacităţii de a agita opinii, de a suscita patimi intelectuale”.

În *Egmont* de J. W. Goethe

Scenă din *Pescărușul* de Cehov

Cu Victor Rebengiuc în *Pescărușul* de Cehov

Scenă din *Pescărușul* de Cehov

În același an, dar la 24 decembrie, pe micul ecran era difuzată premiera spectacolului cu piesa *Surorile Boga* de Horia Lovinescu. În distribuţia lui figurau actorii Valeria Seciu, Gina Patrichi, Doina Tuţescu, Dina Cocea, Eugenia Popovici, Silviu Stănculescu, Victor Rebengiuc, Mircea Anghelescu, Dinu Lucian, Octavian Cotescu, Florin Vasiliu. Sigur că, din perspectiva anului 2008, o piesă în care o formulă de tip cehovian (piesa se dorea o „replică luminoasă" la *Trei surori)* era contaminată cu lupta ilegaliștilor nu mai poate fi satisfăcătoare.

Dar în contextul specific momentului, această piesă, parte a „dramelor anga jării" scrise de Horia Lovinescu, era bine primită de public, dar și de artiști, poate și datorită amestecului de sugestii cehoviene, ibseniene sau dostoievskiene pe care le conţin ea și suratele ei din categoria cu pricina.

Dar dacă anii ’60 au fost cei ai uceniciei, atât ai teatrului de televiziune, cât și ai Ginei Patrichi ca actriţă ce începuse să fie invitată să joace în premierele acestuia. Anii ’70 au fost anii de glorie ai respectivului gen de emisiuni, dar și ai Televiziunii Române. Asta, în pofida faptului că în iulie 1971 apăruseră celebrele „Teze", care și-au făcut simţite efectele nu mult după emiterea lor.

Într-o dezbatere reprodusă de Constantin Paraschivescu în cartea despre Petre Sava Băleanu, e citată următoarea evaluare datorată lui Radu Cosașu: „Eu cred că televiziunea noastră a dovedit, prin câteva spectacole memorabile, că are forţe creatoare de prim rang, adevăraţi regizori de televiziune. *Doisprezece oameni furioși (regia:* Petre Sava Băleanu — *nota n., M.M.), Noul locator* (regia: Cornel Todea — *Nota n., M.M.), Raţa sălbatică* (regia: Petre Sava Băleanu — *nota n., M.M.), Unchiul Vanea* (regia: Ion Barna — *nota n., M.M.), Nu sunt Turnul Eiffel* (regia: Cornel Todea — *nota n., M.M.),* acestea sunt spectacole care se ţin drepte și demne. Și, în niciun caz, nu se pot confunda cu filmele sau cu teatrul filmat".

Scriind pentru revista clujeană *Tribuna* bilanţul stagiunii 1972 — 1973 (articol reprodus în cartea *Privitor ca la teatru,* vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977), Ion Cocora observă că „teatrul TV înseamnă astăzi, în mișcarea noastră teatrală, un capitol de referinţă. El a reușit să se impună printr-un program ferm gândit,

concretizat în momente artistice cu un limbaj particular, deschise creator posibilităţilor oferite de peliculă". Din dramaturgia universală, s-au jucat în acea stagiune *Apollon de Bellac* de Giraudoux (regia: Sanda Manu), *Pădurea* de Ostrovski (regia: Sanda Manu), *Torquato Tasso* de Goethe (regia: Yannis Veakis), *Robespierre* de Romain Rolland (regia: Letiţia Popa), *Hernani* de Victor Hugo (regia: Cornel Popa), dar și *John Gabriel Borkman* de Henrik Ibsen, spectacol regizat de Petre Sava Băleanu. Spectacolul cu *Micul Eyolf* regizat de Petre Sava Băleanu, menţionat de Ion Cocora, aparţine însă stagiunii anterioare (1971 — 1972) căci prima difuzare a avut loc la data de 7 martie 1972.

Teatrul de televiziune i-a dat posibilitatea Ginei Patrichi să se prezinte drept interpretă ideală a dramaturgiei ibseniene. De altfel, ea îşi dovedise afinităţile interpretative cu literatura dramatică a marelui scriitor norvegian încă de pe vremea când era actriţă la Teatrul de Stat din Galaţi. Să reamintim că, în stagiunea 1958 — 1959, Gina Patrichi a jucat rolul titular din spectacolul cu piesa *Nora,* montat de Ariana Kunner, în scenografia lui Adalbert Wilke. Mulţi ani mai târziu, la Teatrul „Bulandra", în stagiunea 1974 — 1975, actriţa a jucat rolul principal feminin din *Hedda Gabler,* regia spectacolului fiind semnată de Cătălina Buzoianu, iar scenografia de Dan Jitianu și Smaranda Brănescu. Nu încape nicio îndoială că Petre Sava Băleanu, cu siguranţă — insist — cel mai bun regizor de teatru de televiziune pe care l-a avut TVR, era îndrăgostit de scrierile lui Ibsen. Se pare că nutrea chiar dorinţa de a realiza o integrală Ibsen. Nu a fost să fie. Spectacolele cu piesele *Raţa sălbatică* (premiera la 16 ianuarie 1965), *Micul Eyolf* (premiera la 7 martie 1972), *John Gabriel Borkman* (premiera la 14 noiembrie 1972) sunt concretizarea parţială a acestei dorinţe. În primele două a evoluat și Gina Patrichi.

Raţa sălbatică a prilejuit, așa după cum am văzut, debutul Ginei Patrichi într-un spectacol de teatru TV. *Micul Eyolf* va fi o nouă confirmare a spectrului extrem de larg al posibilităţilor interpretative ale Ginei Patrichi. Oricine revede azi înregistrarea spectacolului e plăcut impresionat de ceea ce Constantin Paraschivescu apreciază a fi „calitatea artistică, sobrietatea, profunzimea interpretării, ingeniozitatea plastică a decorului și a imaginii propriu-zise în decupaj", însușiri pe care comentatorul le consideră a fi valabile și pentru spectacolele cu piesele *John Gabriel Borkaman* de Ibsen și *Pescărușul* de Cehov. Evoluţia Ginei Patrichi din *Micul Eyolf* era calificată de un cronicar, care semna cu pseudonimul „Interim" în *Contemporanul* din 10 martie 1972, drept „tăioasă, stranie, foarte ibseniană". Am revăzut în vara anului 2008 spectacolul. Am redescoperit în Gina Patrichi actriţa capabilă să dea expresie și carnaţie scenică unuia dintre cele mai complexe personaje ale literaturii dramatice universale. Un personaj gata să facă orice pentru a fi iubită de propriul ei soţ căruia ar dori să îi fie amantă veșnică. Soţ pe care îl iubește cu disperare, în chip egoist. Crede că micul Eyolf, fiul lor, înseamnă o piedică în calea acestei iubiri, drept pentru care nutrește pentru el o ură greu disimulată. Joacă rolul mamei cu multă dificultate și aceasta numai din pricina faptului că acest rol îi îngăduie să fie alături de bărbatul divinizat căruia e mereu gata să i se ofere. La moartea copilului e încercată de tristeţe și remușcare, sentimente peste care trece repede, căci e din

nou preocupată să-și pregătească asaltul în vederea cuceririi bărbatului iubit. Când înţelege că moartea micului Eyolf nu a rezolvat nimic, fiindcă soţul său e îndrăgostit de cea pe care până atunci o considerase propria lui soră, personajul jucat de Gina Patrichi e gata să accepte un nou compromis, o nouă umilinţă. E un amestec de trăiri, de umilinţă și seducţie obosită ori exasperată ce se insinuează în jocul Ginei Patrichi, în zâmbetul fals și amabilitatea trucată a personajului pe care ea îl joacă. Un *ménage à trois* pare să fie acceptat de femeia disperată, doar pentru a-și păstra pe mai departe soţul. Trăirilor învolburate ale eroinei actriţa le-a dat expresie cu patimă și devoţiune, fapt remarcat de comentatori. Au mai fost apreciate Eugenia Popovici, interpreta Șoricăresei, și actriţa timișoreană Mihaela Murgu, pe care Petre Sava Băleanu a distribuit-o în rolul Asta. S-a spus despre *Micul Eyolf* că a fost „un sobru spectacol de idei".

Dacă Gina Patrichi a debutat la televiziune cu un spectacol cu o piesă de Ibsen, viaţa va voi să și încheie cariera de actriţă a teatrului de televiziune tot cu un spectacol Ibsen. E vorba despre *Stâlpii societăţii,* piesă montată de Dan Necșulea, adevărată lovitură de teatru în anul difuzării ei pe micile ecrane. Distribuţia era selectă. Scenografia lui Vasile Rotaru — gândită și executată fără economie de materiale. A contat, firește, detaliul că piesa avea totuși un mesaj antiburghez, aparent convenabil regimului comunist. Deși erau în text și lucruri care „dădeau rău" ori erau replici „Cu probleme", cum se spunea în limbajul cifrat al vremii. Dar a contat și mai mult rezultatul. Consemnat ca atare în nr. 12 din 1988 al revistei *Teatrul,* în cronica intitu lată o *distribuţie aproape perfectă,* semnată de Miruna Ionescu. Montarea era socotită drept „un spectacol… solid construit, reunind actori dintre cei mai de seamă ai scenei noastre, aducând, în sfârșit, după cam multă vreme, în faţa telespectatorilor un text important al dramaturgiei universale, într-o interpretare contemporană românească. Menţinându-se tot timpul în nota acut realistă a textului, Dan Necșulea a urmărit — și mi se pare a fi în spiritul a ceea ce trebuie să întemne teatrul de televi ziune — să impună ideile piesei prin interpretări relevante, prin cizelarea partiturilor, a fiecărui rol, prin insistenţa asupra evoluţiei personajelor și a relaţiilor dintre ele. Fără spectaculoase mișcări de aparat, fără să încerce să afirme o viziune regizorală neașteptată, el a *lăsat* actorii să creeze viu eroii ibsenieni, să intereseze și să cucerească privitorul prin forţa și talentul lor. În asemenea situaţii, desigur, deosebit de importantă a fost alcătuirea distribuţiei, cu atât mai mult cu cât șansa de a reuni artiști din diverse trupe era sinonimă cu alegerea actorului ideal ca interpret al unui anume rol. Iar intuiţia sau cunoaşterea lui Dan Necșulea privind disponibilităţile fiecăruia dintre cei aleși s-a dovedit aproape fără greș".

În respectivul spectacol, Ginei Patrichi i s-a încredinţat rolul Lona. „Gina Patrichi, în nonconformista Lona — scria Miruna Ionescu —, dă personajului o aură de durere tragică, ce se ascunde sub aerul sprinţar de femeie independentă, care nesocotește convenienţele. Tristeţea singurătăţii poate fin atenuată, mai bine zis răsplătită doar cu nevoia de adevăr, cu dorinţa de a restabili adevărul. Nu un om pornit să se răzbune este Lona-Gina Patrichi, ci unul dornic să recâştige pentru

dreptate o ființă în care a crezut și pe care a iubit-o".

Cronica se încheia în felul următor: „Cu spectacolul cu *Stâlpii societăţii* de H. Ibsen, în regia lui Dan Necșulea, televiziunea a făcut un gest de adevărată cultură, faptul de a prezenta publicului mari texte ale literaturii dramatice universale și naţionale în interpretări prestigioase fiind binevenit".

În cartea *Exploratori la polul visului 1957 — 2001: Teatrul Naţional de Televiziune prezintă…* editată de Societatea Română de Televiziune cu prilejul împlinirii a patruzeci și cinci de ani de la înființare, criticul Constantin Paraschivescu a obţinut o mărturie din partea regizorului spectacolului cu piesa *Stâlpii societăţii,* Dan Necșulea, mărturie pe care o reproduc în cele ce urmează:

Frica de Ibsen

În anul 1988, am hotărât să montez un Ibsen, Stâlpii societăţii. *Cel numit în epocă „Distrugătorul de iluzii" era mai actual ca oricând. Cele patru episoade ale spectacolului realizat în platoul 3 al televiziunii mi-au reamintit dificilul traseu al transpunerii în scenă. Fiecare rând al piesei trebuia să fie apărat. Textul era prea străveziu și avea prea multe trimiteri. Făcea parte din categoria pieselor subversive… Falsul, minciuna, pseudomorala în care trăiau „stâlpii societăţii" nu puteau fi atunci deranjate.*

O *familie aparţinând protipendadei burgheze, în fruntea căreia se afla Karsten Bernick, un mare om de afaceri, armator stimat de urbea lui, apărător al micilor proprietari de nave, părinte și soţ de o moralitate desăvârșită, este, în fapt, un spaţiu dominat de autoritatea inflexibilă a lui Karsten, mască menită să acopere un trecut rușinos. Și. Nu în ultimul rând, un prezent în care stâlpul casei ajunge până la crimă spre a-și acoperi aparenta moralitate.*

Sigur că frica de Ibsen era pe deplin justificată în acel an 1988. Opera ibseniană. Realistă, enigmatică și mitică, familiară și speculativă, încruntând frunţile și adumbrind gândurile fsubl. n., M. MJ, *nu mai puţin spectaculoasă și zguduitoare, părea în acel moment o pledoarie pentru ruperea vălului de minciuni ce acoperea modelele sociale. Împăratul era gol, vid, manechin, fără scrupule și fără conștiinţă.*

Aceasta era cheia spectacolului.

De aceea, cred că am luptat, trecând de hotarele unor interdicţii, ca Stâlpii societăţii *să nu ajungă o melodramă, așa cum se întâmpla cu multe alte texte ale dramaturgiei universale, diminuându-le astfel forţa de sugestie. Rămânând la suprafaţa lucrurilor, riscai să nu dezghioci dedesubturile piesei, angoasa, minciuna, rușinea, teama, teroarea, să nu decodifici sensurile multiple și, vai, atât de rezonante cu spiritul vremii.*

Un merit în transpunerea corectă a lui Ibsen l-a avut echipa actoricească, în fruntea distribuţiei strălucind Victor Rebengiuc și, alături de el, monștri sacri ai teatrului: Gina Patrichi, Silvia Popovici, Irina Petrescu, Mariana Buruiană, Traian Stănescu, Marcel Iureș. Gheorghe Cozorici și alţi colegi de scenă.

Am trăit clipe înălţătoare în platoul 3, când, la repetiţii și la înregistrări, Victor

Rebengiuc, acest uriaș actor, îşi demonta cu fervoare personajul, îi devoala dupli citatea, sub mantia de prestanţă, proiectând un destin tragic pe ecranul unei istorii care parcă nu mai avea răbdare.

Deși a fost cenzurat, finalul piesei conţinea totuși o frază care a dinamitat vizionarea: „Stâlpii societăţii sunt adevărul și libertatea”. *Și totuși, această frază a scăpat, pentru că practic încheia spectacolul. Și, pentru că atât eu, cât și redactorul ne-am bătut ca ea să rămână.*

Am avut fericirea să am alături și o echipă de maeștri ai teatrului de televizi une: Vasile Rotaru (scenografie), Ioan Dinuţă (sunet), Ovidiu Drugă (imagine), Emilia Andreescu (montaj), Alexandra Orban (redactor).

Cred că acest spectacol și-a păstrat acuitatea și azi, având nenumărate puncte de sprijin în realitatea ce ne înconjoară.

Și, *pur și simplu, Ibsen, cel numit* teoreticianul tratamentului minciunii vieţii *sau* distrugătorul de iluzii, *merită să fie revăzut cu ochii telespectatorului de azi.*

Dan Necșulea

Teatrul de televiziune i-a prilejuit Ginei Patrichi ocazia de a se întâlni cu două importante piese cehoviene. În regia lui Petre Sava Băleanu, actriţa a avut șansa de a juca extrem de ofertantul rol al Arkadinei, în spectacolul cu *Pescărușul,* difuzat pentru prima oară pe post la data de 26 martie 1967. Scenografia, superbă, era semnată de Doina Levintza, imaginea de Edwiga Adelman, iar în distribuţie mai apăreau numele unor actori uriași: Victor Rebengiuc. Un foarte bun Trigorin, Valeria Seciu, o delicată, fragilă Nina Zarecinaia, Dan Nuţu, ceva mai ezitant și inegal în Treplev, Octavian Cotescu, Mihaela Murgu, Doina Tuţescu, Cornel Coman, Dan Nasta, Virgil Ogășanu, În cartea *Dramaturgia lui Cehov* (Editura Univers, București, 1972), Leonida Teodorescu observă că, într-un fel sau altul, și G. Călinescu, și R.L. Jackson, și V. Ermilov consideră că în centrul *Pescărușului se* află dezbaterea problemelor de artă, și deci „arta, atitudinea artistului în raport cu arta ar fi miza acestei piese”. Faptul îşi află deplina îndreptăţire dacă luăm în calcul detaliul că *Pescărușul a* fost prima manifestare publică a ceea ce se socotește, în genere, a fi „noua dramaturgie cehoviană”.

„Pentru *Unchiul Vanea, Trei surori* și *Livada de vișini* — conchide exegetul citat —, a existat un precedent, pentru *Pescărușul* n-a existat decât un viitor”. Să ne reamintim, de asemenea, că bunăoară G. Călinescu scria undeva că „subiectul din *Pescărușul* e de natură estetică, și asta fiindcă toate personajele piesei vorbesc despre artă sau trăiesc prin și pentru ea”. Într-o cronică referitoare la spectacolul cu piesa *Pescărușul* de pe scena Teatrului „Bulandra”, Mira Iosif (cf. *Teatrul nostru cel de toate serile.*

Editura Eminescu, București, 1979), nota că piesa e una de esenţă „categorială” și că „marele cvartet Arkadina-Trigorin-Zarecinaia-Treplev ipostaziază, pe planuri secante, atitudini etice și estetice și complementare și divergente, definind poziţia unor generaţii diferite în eterna luptă dintre *les anciens et les modernes”.*

Cu Traian Stănescu în *Stâlpii societății* de Ibsen

Cu siguranţă, Petre Sava Băleanu a urmărit în excepţionalul său spectacol aceste idei-forţă ale textului, iar cvartetul actoricesc Gina Patrichi-Victor Rebengiuc, Valeria Seciu-Dan Nuţu l-a urmat, în general, cu fidelitate și mare artă. De altminteri, în *România literară* nr. 13 din 1974, Ioana Mălin notează că, „citind în adâncime textul, regizorul și… majoritatea interpreţilor au transformat spectacolul într-un adevărat eveniment al teatrului TV". Eveniment a fost cu siguranţă, căci adolescentul care eram la vremea primei difuzări pe micile ecrane a acestei producţii antologice a Teatrului de televiziune şi-o amintește perfect până în ziua de azi. În vara anului 2007, canalul 1 al TVR a reprogramat spectacolul. Firește, banda nu mai era de foarte bună calitate. Cred că, în momentul în care a fost realizat spectacolul, TVR se slujea de telerecording, un suport de înregistrare care s-a dovedit în timp extrem de vulnerabil. Montarea e în formula alb-negru. La acea oră, nici nu putea fi vorba despre montaj electronic, dar montajul spectacolului mi s-a părut a fi fără reproș. O singură dată am simţit „foarfecă". Am fost extrem de atent pe toată durată proiecţiei înregis trării. Era bucuria întâlnirii cu un mare eveniment artistic, aceea a reîntâlnirii cu câţiva mari actori, dintre care doar o parte mai pot fi văzuţi astăzi pe scenele noastre, căci viaţa și moartea au orânduit astfel, care nu mai pot fi văzuţi aproape deloc la televiziunea publică, deoarece aceasta

nu îi mai solicită, altele fiind acum, din nefericire, priorităţile sale decât autenticul act artistic. A fost bucuria reîntâlnirii cu un moment superb al adolescenţei mele. Am urmărit, cum spuneam, cu atenţie încordată scena primei întâlniri de tip confruntare dintre *Arkadina* (Gina Patrichi) și *Nina Zarecinaia* (Valeria Seciu). O lecţie magică de actorie. Și nu știu prin ce mijloc teh nic, deloc agresiv, aveai impresia că nu numai Zarecinaia, ci și Trigorin sunt aduși pe ecran prin ochii Arkadinei — Gina Patrichi.

Constantin Paraschivescu, monograful remarcabil al regizorului Petre Sava Băleanu, scrie în cartea sa: „Când vezi *Pescărușul* montat în 1974, cu o echipă excepţională și actori străluciţi, ai aceeași senzaţie pe care o exprimă personajul după o pauză a dialogului întrerupt: *a trecut un înger!* Tot spectacolul e sub semnul acestui semn divin, care sensibilizează aerul și-l face să vibreze. Impresia generală e de lumină și frumuseţe, de armonie estetică. Și te întrebi cum a regizat Petre Sava Băleanu *aerul* din această piesă. Cu talent? Cu măiestrie? Cu profunzimea gândirii? Desigur. Dar, mai ales, cu *sufletul.* Poate că niciodată nu a fost mai aproape ca acum de poezie, care e muzica sufletului omenesc. Poate că niciodată n-a compus din cadrele elegante și fine, ca zborul pescărușului, nuanţe și semitonuri ca aici”.

E ciudat că au fost voci care au contestat spectacolul. Nu miră deloc că printre ele se număra cea a lui Aurel Baranga, căruia nu îi tremura mâna să scrie în *Săptămâna* din 12 aprilie 1974 niște rânduri incredibile: „Am urmărit stupefiat la televizor *Pescărușul* în viziunea regizorală a lui Petre Sava Băleanu. Scriu «stupefiat», fiindcă din capodopera cehoviană nu s-a salvat nimic… totul a naufragiat în beneficiul unei rostiri albe, amorfe, exterioare și indiferente, a unui text amputat”. Își poate oare imagina cineva că Gina Patrichi, Victor Rebengiuc, Octavian Cotescu sau Valeria Seciu rosteau ceva, iar acel ceva era un mare text cehovian, „alb, amorf, exterior și indiferent”? E adevărat, nu o făceau cu patetism, ori cu un fals patetism, care se credea a fi specific lui Cehov. Numai că viitoare montări cu piese ale marelui clasic rus, montări înfăptuite pe unele dintre cele mai prestigioase scene din ţară și în regia unor artiști de mâna întâi, vor confirma o modificare de stil în abordarea textului cehovian.

O altă modalitate de ajungere la cehovianism. Semn că Petre Sava Băleanu a fost un precursor. Dar cronicarul improvizat, pe vremea aceea foarte interesat nu de Cehov, ci de patetismele din documentele P.C.R. și din vorbele lui Nicolae Ceaușescu (cf. Liviu Maliţa, *Ceaușescu — critic literar,* Editura Vremea, București, 2007), îşi continua elucubraţiile în felul următor: „Interpreţii, stânjeniţi de costume ce nu le conveneau, păreau grăbiţi să termine cu o penibilă și cravașată corvoadă”. Repet, costumele erau fără cusur și erau semnate de Doina Levintza. Numai că Aurel Baranga nu era stânjenit de elucubraţiile pe care le debita și îşi încheia rușinoasa scriere în felul următor:

„Dar, în cazul de faţă, o altă întrebare se impune: a citit regizorul *Pescărușului* piesa, măcar o singură dată, înainte de se sui pe platou?” Cred că noi, cei de azi, suntem perfect îndreptăţiţi să ne întrebăm dacă Baranga a văzut spectacolul

înainte de a scrie despre el. Sau chiar dacă a citit *Pescărușul* ca piesă de teatru, nu „în lumina documentelor de partid și a indicaţiilor secretarului său general".

În nr. 4 din anul 1974 al revistei *Teatrul,* Dumitru Solomon scria că „Petre Sava Băleanu a făcut un decupaj frumos al piesei, a eliminat pauzele dintre acte, fluidi zând acţiunea și extinzându-i cadrul de desfășurare prin folosirea coridoarelor, culoarelor și altor dependinţe, a intervertit replici, a eliminat altele, a iniţiat alternarea perpetuă a scenelor din ultimul act, mutând aparatul când pe cuplul Zarecinaia - Treplev, când pe grupul din salon". Să spunem că acolo, în salon, se aflau Arkadina, i „o Arkadină marcată de nostalgii și valul celebrităţii, cu tristeţea abia reţinută a vârstei înaintate și ironia crudă a fiinţei înspăimântate de singurătate și declin", după cum caracterizează Constantin Paraschivescu personajul jucat de Gina Patrichi, *Trigorin* (Victor Rebengiuc), *doctorul Dorn* (Cornel Coman), *Sorin* (Dan Nasta), *Maşa* (Mihaela Murgu). Dumitru Solomon îi reproșează spectacolului absenţa inefabilului, dar cred că se află în eroare, are însă dreptate când scrie că, „dacă a fost vreun actor care nu mi-a plăcut aici, nu în altă parte, acesta e Dan Nuţu. Cel mai bun «tânăr furios» din teatrul și filmul românesc, dar exterior, neadevărat, încurcat în gesturi de prisos, răsfăţate, în rolul lui Treplev". Cu totul ratată era, într-adevăr, prima scenă dintre Treplev și Zarecinaia, iar vina o purta în totalitate Dan Nuţu.

În spectacolul cu *Livada de vișini* regizat de Cornel Todea și care a fost difuzat pentru întâia oară la data de 3 iunie 1975, Gina Patrichi se reîntâlnea cu literatura dramatică cehoviană. Spectacolul beneficia de scenografia semnată de Florin Gabrea și de Virgil Luscov, de imaginea Edwigăi Adelman. Alături de Gina Patrichi, distribuită în marele rol Liubov Andreevna, pe micul ecran mai puteau fi văzuţi Fory Etterle, George Constantin, Virgil Ogăşanu, Vasile Niţulescu. Cornel Todea a avut inspiraţia de a o invita să joace în spectacol și pe excepţionala actriţă care a fost Gilda Marinescu, arareori solicitată în distribuţiile Teatrului TV.

În revista *Teatrul* nr. 7 din 1975, se aprecia că *Livada de vișini* a fost „cel mai aproape de Cehov dintre spectacolele pe care le-a încercat de-a lungul anilor televiziunea".

Cu câteva luni înainte, la 15 aprilie 1975, pe micul ecran se difuza un spectacol de mare montare, extrem de vivace, colorat, cu *Cadavrul viu* de Lev Nikolaievici Tolstoi. Și aici, Gina Patrichi a avut un rol foarte bine elaborat, cu un moment de excelenţă într-o scenă alături de Clody Bertola. Ieșeau scântei din televizor când se întâlneau cele două mari actriţe în rolurile ce le fuseseră atribuite. Din distribuţie mai făceau parte Fory Etterle, Mariana Mihuţ, Valentin Plătăreanu, formidabilul Constantin Rauţehi, Virgil Ogăşanu. O muzică bine aleasă, contribuţia vocală a Altei Baianova au completat în chip fericit spectacolul.

Rolurile jucate de Gina Patrichi la televiziune i-au dezvăluit bogăţia paletei interpretative. Actriţa a avut șansa de a juca în faţa a milioane de telespectatori personaje pe care n-a apucat să le interpreteze pe scenă. Șansă pe deplin valorificată de marea actriţă.

Trebuie spus că, de-a lungul anilor, Televiziunea Română a preluat o seamă

dintre spectacolele Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra" în care a evoluat Gina Patrichi. E vorba despre *Clipe de viaţă,* difuzat pe post în anul 1969 (regia: Liviu Ciulei), *Dimineaţă pierdută,* transmis în anul 1990 (regia: Cătălina Buzoianu), *Luceafărul* de Barbu Ștefănescu Delavrancea, a cărui transmitere s-a realizat în anul 1972 (regia: Ion Cojar), *Romeo și Julieta la sfârșit de noiembrie,* transmis în anul 1990 (regia: Valeriu Moisescu) și *Vicarul,* transmis în anul 1967 (regia: Radu Penciulescu). Tot în anul 1990, TVR a difuzat înregistrarea spectacolului cu piesa *Antoniu și Cleopatra* (regia: Mihai Măniuţiu), în care Gina Patrichi deţinea rolul principal feminin. Comori de nepreţuit păstrate în filmoteca de aur a televiziunii. Din păcate, nu și programate. Ori, dacă sunt programate, difuzarea lor se face cu o discreţie greu de înţeles. Fără a fi promovate. Așa cum ar fi normal.

VII. Actriţă de film

Nu s-ar putea spune că filmul a fost din cale-afară de darnic cu o actriţă de valoarea Ginei Patrichi. Așa cum n-a fost nici cu alţi actori români, de același calibru ori de unul asemănător. În intervalul cuprins între anii 1964 și 1988, actriţa a apărut într-un număr de peste douăzeci de filme („mult și puţin" — vorba dramaturgului!), ale căror regizori au fost Liviu Ciulei *(Pădurea spânzuraţilor),* Manole Marcus *(Cartierul veseliei),* Iulian Mihu *(Procesul alb, Neînfricaţii, Felix și Otilia, Nu filmăm să ne amuzăm),* Mircea Mureșan *(Bariera),* Malvina Urșianu (*Trecătoarele iubiri, Liniștea din adâncuri, Pe malul stâng al Dunării albastre, Figuranţii),* Radu Gabrea *(Dincolo de nisipuri),* Sergiu Nicolaescu *(Nemuritorii),* Mihai Constantinescu *(Tată de duminică),* Alexandru Tatos *(Rătăcire),* Mircea Daneliuc *(Probă de micro fon),* Constantin Dicu *(Cântec pentru fiul meu),* Elisabeta Bostan (*Saltimbancii, Un saltimbanc la Polul Nord),* Gheorghe Vitanidis *(Burebista),* Nicolae Opriţescu *(Sezonul pescărușilor),* Stere Gulea *(Moromeţii),* Francisc Munteanu (*Duminica în familie),* Cristiana Nicolae *(Hanul dintre dealuri).*

Acestor producţii pentru marele ecran li se adaugă câteva filme pentru televi ziune. Ele sunt *De ochii lumii* (realizat în anul 1971 de Cornel Popa), *Lumini și umbre* (serial în două părţi, regizat de Andrei Blaier și Mihai Constantinescu, pentru prima parte, doar de Andrei Blaier pentru cea de-a doua), *Fram* (în regia Elisabetei Bostan).

Unele dintre aceste filme au o valoare artistică incontestabilă, deloc conjuncturală. Sunt artă în adevăratul sens al cuvântului și pot fi reprogramate oricând, fără ca spectatorii aflaţi în sala de proiecţie să aibă impresia că sunt datate, îndatorate unei ideologii. Ba, uneori, ele au fost considerate a fi contra ideologiei oficiale și au avut de dus lupte dure cu cerberii cenzurii. Bunăoară, *Probă de microfon* a primit cu dificultate viza pentru a fi proiectat pe ecrane, iar *Sezonul pescărușilor,* regizat de Nicolae Opriţescu, turnat în 1985, n-a putut fi văzut decât

după anul 1989, atât de periculos pentru „ordinea de stat" a fost considerat în epocă. Dacă ar fi să aleg titlurile filmelor în care a jucat Gina Patrichi, filme pe care le-aș revedea oricând cu plăcere, acestea ar fi *Pădurea spânzuraţilor, Felix și Otilia, Probă de microfon, Sezonul pescărușilor, Moromeţii.* Filme care stau și azi în picioare.

Cu Victor Rebengiuc în *Pădurea spânzuraţilor* (Film premiat la Cannes)

Într-un „Top 10”, care putea fi consultat pe www.cinemagia.ro (e posibil ca site-ul să mai poată fi vizitat și la ora la care această carte vede lumina tiparului), apăreau *Moromeţii* pe locul al doilea, *Pădurea spânzuraţilor* pe cel de-al treilea, *Probă de microfon* pe locul al patrulea.

Revista *Dilema veche* a propus drept temă principală pentru numărul 229 din săptămâna 3 — 9 iulie a anului 2008 *Vechiul nostru cinema.* Au fost invitaţi să participe cu intervenţii critici și regizori de film. În topul personal al coordonatorului temei, Alex Leo Șerban, dintre filmele în care a jucat Gina Patrichi, se regăsesc *Pădurea spânzuraţilor* (locul al doilea), *Probă de microfon* (locul al treilea), *Moromeţii* (locul al cincilea), *Dincolo de nisipuri* (locul al zecelea). Patru filme din zece nu e deloc puţin, trebuie s-o recunoaştem. Cristina Corciovescu numește printre filmele ce-și conservă valoarea *Felix și Otilia* și cred că printre argumentele ce pot fi aduse în favoarea opţiunii sale nu se numără doar scenografia unei vechi case de pe oropsitul Lipscani de azi.

S-a pus în respectiva anchetă întrebarea *Ce salvăm din filmul românesc?* Selectez din răspunsuri filmele în care a apărut Gina Patrichi: Andreea Chiriac numește *Moromeţir,* Andrei Creţulescu — *Probă de microfon*, Mihai Fulger — *Felix și Otilia*, Radu Muntean — *Moromeţir,* Paul Negoescu — *Pădurea spânzuraţilor,* Cristi Puiu — *Moromeţir,* Răzvan Rădulescu — *Moromeţii.* E vorba, desigur, despre selecţii ce incumbă o mare doză de subiectivitate. Nu știu, bunăoară, dacă Mihai Fulger nu e prea pripit când scrie că, „în ce privește actorii, dacă i-am judeca după standardele impuse de noul realism cinematografic autohton, niciunul dintre ei nu ar trece clasa”.

Inserţia acestui *dacă* e riscantă în chiar miezul ipotezei criticului. Filmul miza, e drept, pe o oarecare teatralitate, admisă, de altminteri, de însuși Mihai Fulger. În plus, de îndată ce intră în scenă sau, mai bine zis, în faţa obiectivului aparatului de filmat, fiecare personaj rostește câte o replică cu valoare caracterizantă. Litera și spiritul romanului încurajează însă șarjarea și teatralitatea. În *Felix și Otilia,* Gina

Patrichi făcea un cuplu imbatabil cu marele Gheorghe Dinică. „În *Felix și Otilia*spunea Gina Patrichi într-un interviu — am interpretat-o pe Olimpia, un rol de.com poziţie căruia am încercat să-i găsesc o cheie, mai precis să înfăţișez o femeie pe care n-o prea interesează nimic din juru-i, decât bărbatul ei. Și a fost o adevărată performanţă din partea mea să o creez pe această Olimpie, placidă și dezinteresată de tot ceea ce se întâmplă, tocmai eu care sunt o agitată. Dar eu sunt o agitată într-un anume fel, pentru că arma noastră este sufletul agitat, desigur, pus în ordine, frumos și după tehnica pe care fiecare şi-o cunoaşte. Astfel cucerim inimile și minţile celorlalţi”. A contat acolo, în acel film, imens valoarea imaginii, datorată legendarilor Alexandru Întorsureanu și Gheorghe Fischer, care, în opinia criticului Mihai Fulger, contribuie „din plin la crearea atmosferei (când amenințătoare și claustrofobă, când evocatoare și nostalgică)”.

Chiar dacă nu apar în topuri, filmele Elisabetei Bostan *Saltimbancii* (1981), *Un saltimbanc la Polul Nord* (1982) sau *Fram* (realizat pentru televiziune, în anul 1983) au o valoare aparte. Au fost filme îndrăgite de copii. Au fost filme ce le-au înseninat

copilăria celor ce au avut neșansa de a-și petrece această perioadă a vieţii în una dintre cele mai ostile etape din istoria regimului comunist din România.

Cu Gheorghe Dinică în *Felix și Otilia.* Regia Iulian Mihu.

Cu Octavian Cotescu în *Saltimbancii* Regia Elisabeta Bostan.

În *Probă de microfon*, regia Mircea Daneliuc

Cu George Motoi în *Trecătoarele iubiri.* Regia: Malvina Urșianu

Avocatul Victor Anagnoste, soţul Ginei Patrichi, mi-a mărturisit că actriţa le-a iubit enorm. Poate pentru că o apropiau de lumea circului, de care Gina Patrichi era fascinată. Poate fiindcă în aceste pelicule aparatul de filmat a iubit-o cu

adevărat pe actriţă. Poate fiindcă respectivele producţii i-au oferit rolurile principale pe care le merita, roluri care amestecau drama cu bucuria, surâsul cu amărăciunea, râsul autentic cu zâmbetul fals al omului din arenă.

E sigur că Gina Patrichi ar fi putut face mult mai mult în film, dacă i-ar fi fost dat să trăiască într-o perioadă istorică normală, cu o cinematografie asemenea. Dar și așa. Să comparăm două fotografii desprinse din două filme de facturi total diferite: în prima, o vedem pe Zaza, artista de cabaret din *Pe malul stâng al Dunării albastre,* film realizat în anul 1983 de Malvina Urșianu. Exuberanţă exagerată, creion dermatograf cu supramăsură, veselie forţată. Aparenţele personajului. Căci Zaza e pasărea de pradă. E profitoarea răsturnărilor dramatice ale istoriei. În *Serata*, filmul din 1971 al Malvinei Urșianu, apărea un bătrân profesor, magistral interpretat de marele actor György Kovács. Filmul vorbea despre actul de la 23 August 1944. La un moment dat, către sfârșitul filmului, profesorul rostește următoarele cuvinte: „Prieteni, ţin să vă salut în casa mea, în această noapte care pune capăt unei Istorii și deschide o alta. Marile momente aduc întotdeauna cu sine mari semne de întrebare. Ceea ce vă doresc eu e să puteţi răspunde la ele. În ceea ce mă privește, eu voi fi scutit de această obligaţie. Nu este prima favoare pe care soarta mi-o face, dar, epicureu până la capăt, va fi primul chiul pe care eu îl trag vieţii. Vă doresc, în continuare, petrecere frumoasă".

Zaza, cântăreaţa de șantan, jucată magistral de Gina Patrichi, nu trăgea în niciun fel chiul vieţii. Ajunge prin efracţie moștenitoarea conacului, dă dovadă de o teribilă inconștienţă. Se întreabă doar cu indiferenţă: „Păi, ce furtună să vină?"

În cartea *Aceste Gioconde fără surâs. Convorbiri cu Malvina Urșianu* (Editura „Curtea Veche", București, 2006), scrisă de Magda Mihăilescu, regizoarea comentează: „Ea (Zaza — *nota n., M.M.)* se și consolează, ridicol, are chiar o imagina radioasă a viitorului: Ș*/ ce dacă vin rușii? Să vină! Am auzit că ăstora le place arta.* Am construit personajul ca pe un virus introdus în această lume". Iar Magda Mihăilescu observă că „Zaza, virusul despre care vorbiţi, mi se pare unul dintre acele personaje importante, mai ales prin ceea ce coagulează în jurul lor. O regăsim în *Figuranţii,* cu acea întreagă cohortă de *figuranţi ai istoriei,* într-un *film în film.* Îi vedem cum stau în devălmășie la coadă, pentru a se înscrie pe lista celor care urmează să fie acceptaţi sau nu să umple fundalul unei *pelicule de epocă.* Progresia derizoriului e evidentă aici". Mădălina Stănescu scria în *Almanahul „Cinema"* pentru anul 1985 că „a vorbi despre Zaza înseamnă a vorbi despre talentul multicolor al Ginei Patrichi. Interpretarea ei înseamnă virtuozitate, trăire debordantă. Atâtea stări, atâtea nuanţe, atâta exuberanţă și bucurie de joc. Câtă dezinvoltură, atâta rigoare". La rândul ei, Ioana Creangă observa în cronica publicată în ediţia din 25 august 1983 a revistei *România literară:* „Iar Gina Patrichi, după ce, în *Trecătoarele iubiri* și în *Liniștea din adâncuri,* îmbrăcase un veșmânt auster, își etalează, acum, toată variata sa paletă de mijloace, alternând exploziile de veselie, pozele distincţiei și indiferenţele posace". Pentru rolul Zaza, actriţa a fost răsplătită cu premiul UCIN.

Spre deosebire de Zaza, omul momentului, inconștienta profitoare a clipei,

Guica din *Morometii* e observatoarea. Femeia rea care tace. Care așteaptă. Aici, Gina Patrichi a făcut un extraordinar rol de compoziție. Când o vezi, ți se face frică.

Cum ți se face și atunci când, în finalul filmului lui Stere Gulea, Ilie Moromete, ca la carte jucat de Victor Rebengiuc, rostește epitaful lumii țărănești. „O lume din care mulți au vrut să fugă, incapabili să-și intuiască viitoarea tragedie a inadecvării — scrie Andreea Chiriac în articolul apărut în mai sus-citatul număr din *Dilema veche.*— Moromete, azi, s-ar simți definitiv învins de lumea grobiană aflată atunci în germen, care l-ar face să se întrebe din nou, stins, *«Niculae! Unde mergem noi, domnule?*»" Guica Ginei Patrichi impresiona în *Morometii* (1988) nu prin vorbe. Ci prin tăceri. Prin priviri. Prin ochii care păreau mereu strânși, și asta pentru a vedea mai bine lumea. A o dezghioca. A fura. A o confisca în profit propriu. Deși era o lume care se stingea. A cărei extincție Guica dădea semne că o presimte, și poate de aceea voia să intre în proprietatea ei, ca să se bucure de cât mai era lumea orânduită într-un anume fel. De aceea, era măcinată de dorința de a intra în posesia pământului ce le-ar fi revenit băieților lui Moromete.

Cu Eusebiu Ștefănescu în *Nunta din adâncuri*. Regia: Malvina Urșianu

În *Pe malul stâng al Dunării albastre*. Regia: Malvina Urșianu

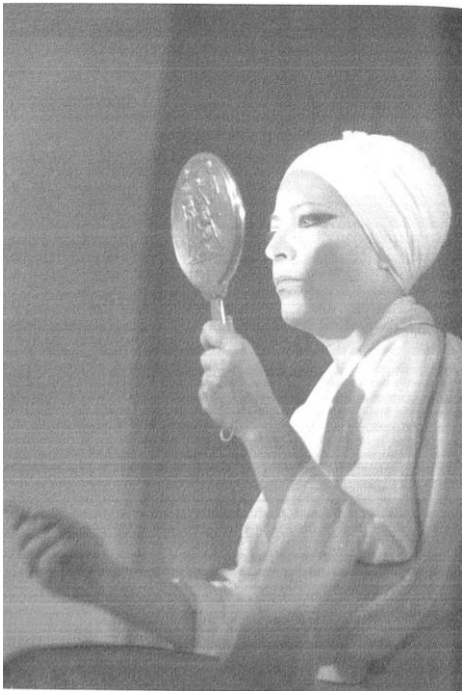
Debutul în film al Ginei Patrichi e legat de numele regizorului Liviu Ciulei. El i-a oferit tinerei actrițe de la Teatrul de Stat din Galați rolul Roza din filmul *Pădurea spânzuraților,* primul film românesc cu o adevărată, netrucată carieră internațională. În timpul filmărilor, actrița a acordat un interviu, din care citez: „Debutul meu a stat sub semnul șansei de a juca în regia lui Ciulei. Prin *Pădurea spânzuraților,* am intrat într-o lume aparte, diferită de cea a teatrului, dar care mi-e la fel de dragă. Mi se pare însă că filmul este mai categoric. Intri în cadru numai atunci când personajul tău are ceva de comunicat, în timp ce pe scenă eu pot să stau nemișcată o jumătate de oră, existând totuși. Acolo, în teatru, uneori sunt prezentă prin tăcere, și această tăcere — care este interpretarea mea în acel moment — se transmite spectatorului, îl captează. Este o muncă de elaborare infinit mai mare. Scena oferă consumului meu lăuntric un confort de creație pe care filmul nu-l poate realiza niciodată".

Premiera a avut loc, așa cum se obișnuia pe atunci și multă vreme după aceea, în cel mai cunoscut cinematograf din București: *Patria.* A fost un spectacol de gală

cum puţine a cunoscut totuși filmul românesc în istoria sa. A fost un triumf. S-a aplaudat îndelung. Iar la ieșirea din sală, abordată de un reporter, Gina Patrichi n-a pierdut din nou ocazia de a vorbi despre rolul pe care l-a jucat regizorul Liviu Ciulei în această primă reușită cinematografică a ei, reușită ce coincidea cu debutul său pe ecran. „Eroina pe care am creat-o pe ecran este, de fapt, opera lui Ciulei. Pe platou, regizorul este totul. El modelează actorul și-l ajută să găsească profilul personajului. Poate că Anthony Quinn nu mai are nevoie la ora asta de regizor. Dar a avut, cu siguranţă. Giulietta Masina, în schimb, e în întregime creaţia lui Fellini. Și ce creaţie! Pentru mine, Roza este *un rol* și consider că el a fost pus în valoare de regizor, cu toate că are numai patru secvenţe. Cred că, dacă filmul ar fi fost realizat de un alt regizor, rolul Rozei ar fi fost complet minimalizat. În film, în general, intrăm într-un angrenaj complicat, în care talentul pare a fi ultimul lucru care contează". Nu se poate să nu observi consecvenţa spuselor actriţei. Atât în ipostază de artistă de teatru, cât și în cea de artistă de cinema. Gina Patrichi a crezut în menirea regizorului. A refuzat falsele vedetisme. Lor le-a preferat temeinicia lucrului bine gândit, cu migală făcut.

La vremea debutului în film al Ginei Patrichi, cinematografia românească trecea printr-o perioadă relativ fastă. Cum fiica preferată a lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, Lică, nutrea ambiţii de actriţă de cinema, conducătorul din acea vreme al P.M.R. a decis și aprobat investiţii consistente în cinematografie. Studiourile de la Buftea au fost modernizate. Succesorul lui Dej, Nicolae Ceaușescu, a fost și el preocupat de producţia naţională de filme, deloc dezinteresat, și nu de dragul artei, se înţelege, obsesia lui (mă rog, una dintre ele) fiind realizarea a ceea ce se chema „epopeea cinematografică naţională". Începută în 1963 cu *Tudor* (regia: Lucian Bratu), film a cărui istorie e destul de lungă și de încurcată, căci producerea lui a început cu supervizarea unor consilieri sovietici, respectiva epopee va însuma până în 1989 următoarele producţii: *Dacii* (regia: Sergiu Nicolaescu) în 1966, *Columna* (regia: Mircea Drăgan) în 1967, *Mihai Viteazul* (regia: Sergiu Nicolaescu) în 1971, *Nemuritorii* (regia: Sergiu Nicolaescu) în 1974, *Ștefan cel Mare* (regia: Mircea Drăgan) în 1975, *Cantemir* (regia: Gheorghe Vitanidis) în 1975, *Buzduganul cu trei peceţi* (regia: Constantin Vaeni) în 1977, *Vlad Ţepeș* (regia: Doru Năstase) în 1978, *întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* (regia: Malvina Urșianu) în 1980, *Burebista* (regia: Gheorghe Vitanidis) în 1980, *Horea* (regia: Mircea Mureșan) în 1984 și *Mircea* (regia: Sergiu Nicolaescu) în 1989. Uneori, aceste filme erau gândite ca replici ale altor filme ce nu erau pe placul regimului de la București. Așa a fost cazul cu *Cantemir,* filmul din 1975 al lui Gheorghe Vitanidis, pe un scenariu de Mihnea Gheorghiu, gândit ca replică la un film intitulat *Dimitrie Cantemir,* turnat la Chișinău, în care domnitorul apărea exact așa cum îl înfăţișase istoriografia românească până în 1960, adică rusificat (cf. Vlad Georgescu, *Politică și istorie. Cazul comuniștilor români,* Editura Humanitas, București, 1991). Alteori, așa după cum s-a întâmplat cu *Mircea,* filmul din 1989 al lui Sergiu Nicolaescu, astfel de pelicule erau transpunerea pe ecran a unor indicaţii ideologice rostite de Conducător la plenare, conferinţe naţionale ori congrese (cf. Adrian Cioroianu, *Ce Ceaușescu qui*

hanţe les Roumains, Editura „Curtea Veche" & L'Agence Universitare de la Francophonie, București, 2004). Astfel de filme erau gândite a fi parte a „sărbătorii fără sfârșit" cu care mai-marii comunismului românesc credeau că pot ascunde falimentul acestuia. Dar, după cum scria Vlad Georgescu *(op. cit.),* „sărbătorile sunt, de fapt, apologii, cultumicii îşi închipuie că tratamentul cu istoria coate stimula patrio tismul toropit al maselor, fără să-și dea seama că, de fapt, îl ameţesc mai tare. Istoria adversativă devine istorie de parastas".



Spre cinstea ei, Gina Patrichi a jucat doar în două astfel de filme. Unul dintre ele avea mulţi diezi puși propagandei. E vorba despre *Nemuritorii,* filmul din 1974 al lui Sergiu Nicolaescu. Cel de-al doilea, *Burebista,* era regizat de Gheorghe Vitanidis. Pentru *Nemuritorii,* scenaristul Titus Popovici îi scrisese Ginei Patrichi un rol extrem de frumos. Era vorba despre o femeie care-și regăsește sensul existenţei datorită dragostei și care apoi se prăbușește, când vede cum îi este ucis iubitul. Din păcate, rolul a fost mutilat de cenzură.

Burebista era expresia pe peliculă a tracismului care începuse să facă ravagii la București. O decizie din anul 1975 a Comitetului Central al P.C.R. a stabilit chiar și data înscăunării lui Burebista, așa încât că se poate sărbători aniversarea a 2050 de la respectivul eveniment chiar în anul 1980, când în Capitala României urma să

aibă loc Congresul Internaţional de Ştiinţe Istorice. Pentru partid, nu avea niciun fel de importanţă că istoricii profesioniști se dovediseră neputincioși în stabilirea anului la care ajunsese la putere Burebista. Se vede treaba că nici pentru Gheorghe Vitanidis, regizorul care a executat comanda, sacrificând talentul unor mari actori, adevărul istoric nu avea prea multă importanţă. Conta îndeplinirea „indicaţiei".

La ordinul lui Nicolae Ceaușescu, „istoria invadează presa, programele de radio și televiziune, sălile de teatru, studiourile de film, librăriile, muzica ușoară, galeriile de artă. Fiecare moment al prezentului se raportează la trecut, i se înfig rădăcini în adâncul veacurilor, fiecare împlinire este prezentată împlinire finală a unei lungi evoluţii istorice, legitimitatea istorică devine o obsesie, așa cum nu știm să mai fi fost vreodată în trecutul acestui neam" (Vlad Georgescu, *op. cit.).*

Spuneam că *Pădurea spânzuraţilor,* filmul de debut al carierei de actriţă de film a Ginei Patrichi, a avut o reală carieră cinematografică internaţională. El a fost trimis în primăvara anului 1965 la Festivalul Internaţional de Film de la Cannes, ediţia a optsprezecea, iar din delegaţia românească a făcut parte și Gina Patrichi. A surprins un pic lungimea lui, neobișnuită pentru filmele înscrise în astfel de concursuri. Dar, în zilele imediat următoare proiecţiei, filmul regizat de Liviu Ciulei a avut parte de cronici elogioase. „În faţa unui bloc atât de masiv, ești cuprins de respect. Te afli în prezenţa unei opere bogate, care se hrănește dintr-o sevă generoasă. Iar academismul realizării accentuează acest sentiment de bogăţie și de gravitate", se scria în Le *Monde.* S-a folosit cuvântul *capodoperă. Nice-Matin* a scris că *Pădurea spânzuraţilor* este „un film excelent". Delegaţia României avea motive de optimism. În seara decernării premiilor, Liviu Ciulei primea din mâinile marii actriţe Olivia de Havilland, președinta juriului, Premiul pentru cea mai bună regie. În 2007, superbul, cutremurătorul film al lui Cristian Mungiu *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* va depăși performanţa din 1965 și va fi declarat cel mai bun film. Minunat arc peste timp.

Gina Patrichi nu a supralicitat niciodată valoarea rolurilor pe care le-a făcut în film. „De ce să vorbim despre roluri scrise pentru actori, atâta timp cât noi nu avem nici măcar multe roluri bine scrise?", nota ea undeva. Într-un interviu acordat Evei Sârbu și apărut în revista *Cinema,* Gina Patrichi devenea tranșantă: „Femeile din filmele noastre sunt, de cele mai multe ori, niște figurante". Întrebată care ar fi motivele crizei diagnosticate, Gina Patrichi răspundea cu sinceritate: „Nu știu… Poate e un timp al bărbaţilor, al ştiinţei, al războaielor, al afacerilor… Noi nu avem foarte mult loc în toate acestea. Ne-am emancipat, e drept, dar biologic nu putem fi egale. Noi îndeplinim și rolul vechi, acela de a fi mame, soţii, de a fi un *vis-à-vis* agreabil". Ciudat. Ceea ce dezvolta actriţa în interviul menţionat va fi, la urma urmei, tema piesei *Interviu,* în care Gina Patrichi a fost magnifică.

Dintre rolurile pe care le-a jucat în filme, Gina Patrichi avea preferinţe pentru Vetina, personajul din filmul *Dincolo de nisipuri,* regizat de Radu Gabrea și apărut pe ecrane în anul 1973. Sau pentru Hanna, rol interpretat în filmul *Trecătoarele iubiri* regizat de Malvina Urșianu și a cărui premieră a avut loc în anul 1974. Sanda Faur scria în *Almanahul „Cinema"* pregătit pentru anul 1975 următoarele: „Gina

Patrichi trebuia să fie o Hanna care spală cu pedanterie igienică, cu bunăvoinţă marţială și cu șampon străin o veche strachină din pământ, din pământul ţării în care Andrei. Soţul ei, s-a întors pentru a rămâne pentru totdeauna. Hanna Ginei Patrichi trebuia să fie o femeie de afaceri care împletește, profitabil, călătoria nostalgică a soţului cu interesele ei sănătos comerciale, care știe când să zâmbească, cum să tacă și în ce anume fel să-și convingă partenerii, ea trebuie să fie partenera aleasă de arhitectul Andrei într-o societate de consum. Gina Patrichi a trecut dincolo de personajul scris pentru film, l-a luat de mână și l-a tras în lumea ei, în lumea simţurilor răvășitoare, a pasiunilor, a trăirilor totale. Tot ce era rece, calculat, îngheţat în alcătuirea acestui personaj, tot ce era străin lumii lui Andrei, lumii lui de gânduri, de simţăminte, de iubire pentru pământul natal, tot sau aproape tot din ceea ce trebuia să ne ţină departe de ea a fost mistuit de forţa pasională a acestei actriţe. Vrem, nu vrem, a vrut sau nu filmul, noi am crezut în iubirea ei adevărată pentru Andrei, în neliniștea, în durerea cu care se desparte de el, cu care a acceptat să fie părăsită fără a ști de ce, sau poate presimţind totuși *de ce.* La incandescenţa trăirilor Ginei Patrichi nu poate rezista nici personajul cel mai bine gândit în paginile scenariului, el trebuie să ridice braţele și să se predea, el trebuie să-i accepte voinţa. Și nu face rău: adevărul e aproape întotdeauna de partea marii arte a Ginei Patrichi. S-a văzut lucrul acesta, fără tăgadă, și în *Trecătoarele iubiri”.*

De fapt, Malvina Urșianu scrisese rolul special pentru Gina Patrichi. Iar, ca să citățm din nou din *Almanahul „Cinema”,* „Gina Patrichi vine spre noi cu un chip răvășit, sublim răvășit de toate furtunile neștiutelor mări, o face nu pentru a ne spori tristeţea, ci pentru a ne convinge că totul poate fi luat de la capăt. Chiar și prăbușirea dezrădăcinatei artiste din *Rătăcire* (film regizat de Alexandru Tatos și apărut pe ecrane în anul 1978 — *nota n., M.M.),* povestită pe muchie de disperare și de ultimă resursă a zâmbetului, nu poate alunga ideea speranţei”.

În cartea *Aceste Gioconde fără surâs. Convorbiri cu Malvina Urșianu (ed. cit.),* regizoarea povestește că *Trecătoarele iubiri* a fost intens cenzurat. S-a pus întrebarea de ce revine Andrei în ţară să moară: „Ce suntem noi, cimitir de elefanţi? Să se ducă să moară în lume, acolo unde a plecat”. Or, asta dădea peste cap însăși ideea filmului. Critica a susţinut filmul, scriind că dorul de ţară e singura iubire netrecătoare.

Încă și mai puternic cenzurat a fost *Probă de microfon,* filmul din anul 1980 al lui Mircea Daneliuc, regizor pe care Gina Patrichi l-a apreciat deopotrivă pentru calităţile sale de artist, nedispus să-și negocieze talentul, dar și pentru cele de Om. Gina Patrichi avea să dovedească în acest film că știe că altele sunt legile filmuluidecât cele ale teatrului și că are posibilitatea de a nu se repeta. Că ceea ce a făcut pe scenă în *Interviu* nu se mai putea, nu trebuia făcut pe peliculă în *Probă de microfon.*

Convingerea fermă a actriţei de cinema Gina Patrichi a fost că filmul românesc „Trebuie scos din producţia *de serie* și îndreptat *spre opera artistică”.* Avea dreptate.

Spuneam la începutul acestui capitol că filmul i-a rămas dator actriţei. În pofida faptului că actriţa a făcut tot ceea ce a depins de ea să facă din el exact ceea ce ea însăși numea *operă artistică.* Acestea au fost timpurile. Acesta a fost destinul. Sigur e un singur lucru. Cinematografia românească *a trecut pe lângă o actriţă excepţională.* Pe lângă cea care putea fi o Anna Magnani a României. Sau, cum s-a spus adesea, o Jeanne Moreau. Ori, cum se zicea imediat după venirea ei de la Galaţi, „o Annie Girardot". Sau, cum se imagina ea, „o Julie Christie". A fost, pur și simplu: Gina Patrichi.

Revin la articolul lui Mihai Fulger, la „standardele noului realism", dar, mai cu seamă, la cartea Magdei Mihăilescu. Acolo, la un moment dat, Malvina Urșianu povestește că i-a fost dat să revadă studiourile de la Buftea. Revăzută după zece ani, „Buftea… era strălucitoare, pusă la punct ca o fată de măritat. Fără patină, fără urma fostelor vieţi care i-au creat și populat existenţa. Pe platourile pe undeâşi purtaseră paşii Lăpuşneanu, adică Motoi, sau Silvia Popovici, Gydrgy Kovács, Cornel Coman, *Gina Patrichi (subl. n., M.M.),* Alexandru Întorsureanu, Girardi Fischer, călca acum o lume străină de mine și de cinematografia care fusese, cândva, sensul existenţei noastre. Pe două dintre aleile în care filmasem, odată, finalul de la *Serata* și pe care mă plimbam, uneori, când eram prea obosită, am văzut scrise numele a două mari actriţe, Leopoldina Bălănuţă și Gina Patrichi".

Eu sunt gata să pariez că, dacă viaţa ar fi vrut altfel, dacă Gina Patrichi ar fi prins „noul val" din cinematografia românească și „standardele noului realism", n-ar fi avut nicio dificultate să i se adapteze. Gina Patrichi putea juca orice. Iar când juca în film era actriţă de film, nu actriţă de teatru. Lucru rar, s-o recunoaştem! Deloc la îndemâna oricui.

VIII. Acord final

„Ce plăcut ar fi să fii mort, dacă morţii și-ar petrece timpul bântuind locurile pe care le-au iubit în viaţă și și-ar retrăi trecutul iubit — dacă moartea ar fi o lungă zăbavă printre plăcerile amintirii! Dacă spiritul fără trup ar uita toate durerile existenţei și nu și-ar aminti decât fericirea!… Cât de fericit voi fi dacă asta înseamnă moarte — să retrăiești la nesfârșit toate bucuriile începuturilor!"

Am citit aceste rânduri în *Jurnalul unui om dezamăgit,* carte de o frumuseţe stranie, apărută în anul 2008 la Editura Humanitas, în traducerea Ancăi Bărbulescu. Cartea e jurnalul lui W.N.P. Barbellion, pseudonimul unui tânăr englez al cărui nume real era Bruce Frederick Cummings și care a aflat în 1915 că suferă de scleroză în plăci, boală cu deznodământ fatal. Deși respectivul jurnal a fost tipărit doar acum, în anul 2008, pentru prima oară în limba română, el a fost cunoscut și admirat de intelectualii români din perioada interbelică. Printre ei s-au aflat Emil Cioran sau Jeni Acterian. În jurnalul său, aceasta din urmă face câteva referiri la cartea lui W.N.P. Barbellion și socotește că existenţa sa e oarecum asemănătoare celei trăite de tânărul englez.

Numai că moartea nu înseamnă nicidecum „să retrăiești la nesfârșit toate bucuriile începuturilor”. Gina Patrichi știa asta și, pe toată durata chinuitoarei perioade cât a durat suferinţa sa, a dorit ca *moarte* să fie un cuvânt exclus din voca bularul celor din jurul ei. După mărturia maestrului Victor Anagnoste, soţul actriţei, păstrată în arhiva Televiziunii Române, căci e parte a unei emisiuni semnată de Lucia Hossu-Longin, în calitate de realizator, și de Doina Teodoru. Redactor, rosti rea cuvântului *moarte* a fost interzisă în casa de pe strada Orlando tot timpul cât Gina Patrichi s-a luptat cu moartea, în spitale ori în locuinţa proprie.

Găsesc în cartea respectivă un alt pasaj, care cred că se potrivește perfect cu gândirea actriţei din acele zile și luni grele de suferinţă: „Viaţa mea s-a despovărat mult, căci nu-mi pare rău că sunt un microorganism — îmi ajunge onoarea de a face parte din univers, un univers atât de mare, un cadru atât de măreţ.

Nimic nu-mi poate smulge onoarea aceasta. Nimic nu poate schimba faptul că *am trăit, am fost eu,* chiar dacă pentru atât de scurt timp”.

„*Onoarea de a face parte din univers… am trăit… am fost eu*”. Sunt cuvinte care cu îndreptăţire puteau fi rostite oricând de Gina Patrichi. Dar iată care a fost preţul plătit pentru onoarea de face parte din univers, de a trăi, de a fi ea însăși, așa cum îl rezuma însăși Gina Patrichi într-un interviu acordat televiziunii, mai precis Luciei Hossu-Longin.

Vreţi să știţi cum privesc viaţa mea interioară de vedetă?

Ei bine, vorbind despre vedete și strălucirea lor, trebuie să vă spun că și ele pot fi învinse de oameni, dar sunt mulţumite că au învins artiștii. Poate chiar ca o răsplată! Și, odată stabilit acest lucru, constatăm că strălucirea lor se termină în clipa în care ultimul reflector s-a stins. De atunci începe viaţa lor de oameni învinși. Eu sunt fericită c-am învins ca artistă, chiar dacă vi se pare că nu sunt modestă deloc, iar strălucirea pe care am dobândit-o o las pe scenă, în braţele personajelor mele. Este în întregime a lor! Parafrazând titlul unei piese în care am jucat, pot spune că «privesc înapoi cu mândrie».

…Vreţi să știţi care este reţeta care mi-a dat atâta dragoste de viaţă și m-a ajutat să învingă de multe ori piedici peste care alţii n-ar fi reușit să le treacă?

Umorul cred că a fost reţeta mea. Umorul, care nu m-a părăsit nici în perioada de dezastru comunist, nici după. Luam totul așa cum era și priveam în partea cealaltă.

…Vreţi să știţi care este deviza mea în viaţă?

Am mai amintit-o și cu altă ocazii: Singurul lucru care contează în relaţiile dintre oameni este sinceritatea. *Restul e pierdere de vreme, și eu nu am timp de pierdut. Ziua mea este plină de dimineaţa până seara și aproape toată e consa crată artei mele. Am făcut tot ce puteam face pentru teatru, neglijând tot ce puteam neglija pentru viaţa mea personală.*

…Vreţi să știţi care a fost mantia pe care am îndrăgit-o cel mai mult pe scenă?

Este rochia personajului Miţa Baston din D’ale carnavalului. *Purtam un coș turn caraghios și ridicol, special creat pentru a-mi evidenţia niște forme pline pe corp,*

dar care mă ajuta să joc foarte serios. Spectacolul a fost un succes imens, o întâlnire fericită cu câţiva artişti străluciţi.

…Vreţi să ştiţi care este replica ce mi-a rămas întipărită cel mai bine în memorie?

Am să vă reamintesc cuvintele cu care încheiam Jocul de-a vacanţa: «Poate că nici eu n-am fost altceva decât o fată dintr-o carte, din cartea pe care o citești…

Poate că, într-adevăr, totul n-a fost decât o părere, o glumă, un joc.»".

„Am făcut tot ce puteam pentru teatru", spune Gina Patrichi în vorbele citate mai sus. A fost felul ei de a mulţumi, de a plăti *onoarea de a face parte din univers.*

A fost felul ei de a trăi, de a fi ea însăși. Și — cine știe? – poate că personajele pe care Gina Patrichi le-a interpretat la Teatrul din Galaţi, pe magnifica scenă de la „Bulandra", la radio, la televiziune, în film îşi petrec timpul bântuind locurile pe care actriţa le-a iubit în viaţă, zăbovind printre plăcerile amintirii.

Actriţa nu putea să părăsească această lume înainte de a-și lua „la revedere". de la public, de la colegii de breaslă. A făcut-o în ultimul său spectacol, desfășurat în seara de 31 ianuarie 1994, atunci când, pe scena Teatrului „Odeon", care în vremea tinereţii ei găzduia Teatrul Naţional, i s-a decernat de către Uniunea Teatrală din România (UNITER) Premiul de excelenţă.

În acel an, am văzut Gala nu din sală, ci la televizor. Aveam încă, pe vremea aceea, un televizor alb-negru. E în specificul acestui tip de receptoare să ascundă mai bine defectele feţei, preţul vârstei, însemnele suferinţei. Pe scenă, se afla președintele Uniunii, actorul Ion Caramitru. Și-a făcut apoi apariţia directorul Teatrului Naţional din Londra, Richard Eyre, cel care, dacă viaţa, dacă moartea ar fi vrut altfel, ar fi trebuit să vină la București în anul 1993, spre a monta *Hamlet* cu Gina Patrichi în rolul Gertrudei. Richard Eyre a spus:

„Când am venit pentru prima oară la București, în anul 1971, am văzut un spectacol. Nu-mi mai amintesc cum se numea acel spectacol. Am remarcat însă în acel spectacol jocul unei actriţe. Era inteligentă și generoasă. Era atrăgătoare și tragică, amintindu-mi de Jeanne Moreau. Era emoţionantă și jovială, amintindu-mi de Judy Dauch. De fapt, era, ca toţi marii artiști, ea însăși. Era Gina Patrichi".

Sala, plină-ochi, a început să aplaude frenetic. Părea că aplauzele nu se mai opreau. Gina Patrichi a urcat pe scenă, ţinuta îi era dreaptă, impecabilă. Părea că totul e în regulă. Televizorul meu alb-negru mă înșela și nu mă lăsa să văd însemnele suferinţei pe faţa artistei. Am revăzut recent secvenţe din Gala din luna ianuarie a anului 1994. Și mi-am dat seama cât efort a trebuit să depună actriţa pentru a avea această ultimă apariţie în faţa breslei, a spectatorilor. A început să vorbească. Primele cuvinte le-a rostit aparent fără probleme. Încă vorbea actriţa. Apoi a înecat-o emoţia. Actriţa a lăsat loc deodată omului. Un om ce nu se lăsa înfrânt cu niciun preţ. Cei din sală o încurajau. Așa încât Gina Patrichi a izbutit să spună:

„Vreau să ne gândim împreună la ceva vesel, pentru că altminteri mi-e teamă că o să plâng. Și, vă mărturisesc, eu nu iubesc lacrima pe scenă.

Trebuie să recunoaşteţi că sunt un om cu noroc.

Este un mare noroc pentru mine să pot avea în faţă un asemenea auditoriu, o sală plină-ochi, pentru care aș fi invidiată de orice actor al lumii.

Este un mare noroc pentru mine că am putut apărea în faţa dumneavoastră.

În faţa atâtor actori prezenţi în sală, dintre care foarte mulţi ar merita unul dintre premiile oferite. Dar sunt sigură că va veni ziua în care le vor lua.

Este un mare noroc pentru mine de a fi apreciată de un juriu pe care nu l-am visat niciodată, format din mari personalităţi ale vieţii noastre culturale.

Cum să nu-mi tremure genunchii când mă bucur de preţuirea dumneavoastră, a tuturor, a acestui important om de cultură care este Ion Caramitru și de prezenţa lui Richard Eyre, unul dintre cei mai de seamă oameni de teatru din Anglia?

Mă pregăteam să vă recit un poem de Shakespeare. Dar nu mai am putere. Am să vă spun numai câteva cuvinte din monologul lui Prospero, pline de înţeles:

«Noi suntem plămada din care sunt făcute visele. Și scurta noastră viaţă o întregește un somn.»”.

În luna septembrie a anului 2008, am întâlnit-o la un festival de teatru de la Brăila pe marea regizoare Cătălina Buzoianu, sub îndrumarea căreia Gina Patrichi a realizat trei mari roluri ale carierei sale: cele din spectacolele cu piesele *Hedda Gabler, Interviu* și *Dimineaţă pierdută.* Am vorbit îndelung, până târziu în noapte, despre actriţa pe care Cătălina Buzoianu a preţuit-o enorm. Mi-a spus că tocmai pregătește la Teatrul Mic o nouă premieră, cu piesa *Furtuna.* Că adesea, în timpul repetiţiilor, le vorbește actorilor despre Gina Patrichi, amintirii căreia dorește, de altfel, să îi dedice spectacolul. Și aceasta fiindcă ea, o regizoare cu un palmares impresionant, a înţeles esenţa *Furtunii* în seara aceea în care, de pe scena de la „Odeon”, Gina Patrichi îşi lua bun rămas de la cei ce au iubit-o slujindu-se de cuvintele lui Prospero. Am rugat-o pe Cătălina Buzoianu să împărtășească o parte dintre gândurile sale cititorilor acestei cărţi.

„Suntem făcuţi din substanţa viselor, iar mărunta noastră viaţă este înconjurată de somn. *Am în faţa ochilor o altă traducere decât cea pe care am ascultat-o la televizor, într-o seară devastatoare. Atunci, o făptură fragilă, incandescentă halucinantă, spunea aceste cuvinte. Le-am perceput pentru prima oară ca pe* o *revelaţie. Pentru că fiinţa aceea încă din lumea noastră, dar nu pentru mult timp știa bine ce spunea.*

Cred că nu am mai văzut niciodată spectacolul acesta, şi nu era un spectacol când personajul acesta, care nu mai era un personaj, era un om, doar atât, ne împărtășea un adevăr esenţial. Era o altă traducere, dar înţelesul cuvintelor, limpede. Sub o lumină orbitoare, se transmite ca o undă de șoc.

Priveam Gala UNITER *care o premia pe Gina Patrichi pentru toată cariera.*

Pentru toată viaţa, se putea spune, îi mai rămăsese foarte puţin din mărunta viaţă până la marele somn. Eram obișnuită cu vorbele de duh ale Ginei, cu umorul ei coroziv și cu sentinţele ei irevocabile, pe care le emitea ca și cum cineva i-ar fi dictat din altă sferă o învăţătură esoterică, implacabilă.

Odată eram foarte nenorocită și plângeam. A trecut pe lângă mine și mi-a spus:

Pleurette, nu uita că viaţa este a învingătorilor. Și *a plecat. Învingătoare pentru că a înţeles. Până la ultima gură de aer din rezerva din spital — mi-au povestit cei prezenţi — a încercat să facă suportabilă despărţirea cu hazul ei inevi tabil. Acum, când meditez asupra textului atât de cunoscut, încerc să înţeleg ce înseamnă vorbele:* Actorii noștri au fost doar spirite, s-au topit în mare, în aerul subţire, asemenea ţeserii imateriale a unei iluzii. Și voi toţi, care sunteţi aici, vă veţi topi așa cum a pălit acest cortegiu de umbre.

Îmi aduc aminte cum a urcat, ea, Gina, treptele scenei. Cu dificultate, pentru că spunea, o cum durea un picior. Și cum se confesa, oarecum uimită că joacă un rol pe care nu și-l imaginase în palmaresul ei. Un rol pe care nu l-am văzut interpretat mai bine în panoplia universală a interpreţilor. Erau strălucitţi, jucau bine teatru, un pariu de carieră, ar fi spus Bergman. Saltimbanci în condiţia de a depăși propriile performanţe. Aș fi putut juca Ariel, poate — *a spus Gina* — dar Prospero?

La fiecare repetiţie știu că acest spectacol cu Furtuna *îi e dedicat. Îmi amintesc sfaturile ei profesionalee în repetiţii:* dragă Dodo, *lui Victor,* dragă Tăvi, *lui Octav,* dragă Pompo, *Irinei. Împreună țeseau iluzia imaterială. Iar ea, Ariel eliberat, se topea, s-a topit în aer. Un spirit într-un cortegiu de umbre.*

Cătălina Buzoianu

Septembrie 2008

Și prietena ei, actriţa Emilia Dobrin, ne-a făcut părtaș la câteva clipe petrecute împreună:

M-aţi rugat să scriu despre GINA, o întâmplare, un fapt divers.

Nu pot încă să scriu despre Gina un fapt divers.

Plecarea e/ a produs în mine — și nu numai — un fel de cutremur.

Au rămas în urma ei mormane de trăiri, de sensibilităţi, de lucruri, de tandreţuri, de supărări, de dantele, de hohote de râs, de deșteptăciuni, de nemaivăzute…toate într-o „devălmășie" — cuvânt drag Ginei.

Nu prea vreau să scot ceva alături.

Mă uit prin „devălmășie" și zăresc cum ne-am cunoscut.

O petrecere *a Boruzeștilor. Sunt însărcinată, nu știu ce să fac, pentru că nu sunt încă căsătorită. La plecare, Gina, fără nicio introducere, îmi spune, numai mie:*

„Cel mai preţios lucru pe care poate să îl facă o femeie, este să nască un copil".

Nu vreau să scormonesc, să scot toată seara la iveală. Acum îmi ajunge atât.

Teatru… roluri minunate… fericire…

Mai găsesc o seară, din nenumăratele zile și nopţi, în care, după un spectacol, sau poate după un film sau o întâmplare, stăm până în zori și despicam existenţa în fel și chip, până când mă durea capul din cauza ochilor ei. Schimbam locul ca să *nu mai fiu chiar în faţa privirii ei*

Ochii, ochii ei îmi apar în memorie.

Cu ochii ei găsesc și lacrimile ei, din prea multă iubire.

Iubire, multă iubire.

Multe hohote de râs.

Oana… Bizu…

Zile de vacanţă tremurate noaptea în balconașul camerei de hotel, privind marea și şoptind lucruri îndrăzneţe.

„Mă fascinează marea, mă uluiește”.

Părerea mea este că e îndrăgostită de ea.

Pe culoarul hotelului, ca să nu deranjăm somnul familiei, ne tăvălim pe jos de râs în hohote înfundate și cu lacrimi șiroaie.

Dragoste de viaţă…

„Slăbiciunea femeii… tăria ei” i-auzi! și râdem.

„Femeia poate să facă — din orice — cu iubirea ei și din iubire, pom de Crăciun, vara”. Șic! Râsu-plânsu.

Găsesc o frântură din zilele de dinainte de… după ziua ei, la care ne-a primit elegantă și cu eleganţă.

O găsesc în faţa oglinzii, probând niște lucruri pe care le primise cadou, pe vechile ei forme. Voia să le refacă. Încerc să o ajut, bâjbâind mai mult cu degetele pe ea, de teamă să nu se sfărâme. Nu-i place neputinţa mea de a-mi stăpâni emoţia.

„Stai deoparte dacă nu ești în stare”.

Duelând o viaţă cu inteligenţa, găsea înţelesul trăirilor ei și asta o făcea puternică.

Două ore mai târziu vorbim despre una, alta, mai mult de teatru și, tușind ușor, rostește simplu:

„Cred că e gata!”

Pink, căţelul, tare trist…

Aceeași zi, noaptea târziu.

Pe undeva, prin devălmășie:

„Viaţa e mișcare” și râd molipsită de pofta ei de viaţă.

ZIUĂ ACEEA, NOAPTEA TÂRZIU…

Patul de spital după atâtea și atâtea clipe de viaţă, trăite năvalnic.

Patul de spital, cu milioane de clipe de nemișcare.

Deschide ochii.

Eu, proasta de mine, spun o „minciunică”.

Zâmbește, pentru că știe.

Zâmbește și face ușor gestul ei cu palma, pe care o îndoaie ușor.

De regulă, asta făcea când considera ceva terminat.

Însemna:

„Nu-i nimic”…

„Treacă de la mine”…

„Ei!… a fost”.

Emilia Dobrin

Septembrie 2008

La 18 martie 1994, la doar zece zile după ce împlinise cincizeci și opt de ani, viaţa Ginei Patrichi a început să fie întregită de somn.

Revista *Teatrul azi* publica în numărul 4 — 5 — 6 din 1995 un necrolog semnat de Ionuţ Niculescu. Iată-l:

„Am stat lângă ea la spectacolul Dimineaţă pierdută, *când, după prima operaţie care-i impusese repaus vocal, Leopoldina Bălănuţă o înlocuise în rolul Ivonei. Era un rol foarte greu, pe care nu-l repetase niciodată: acela de spectator al propriei posterităţi, care avea alt chip și alte intonaţii decât cele la care ea muncise cu atâta abnegaţie timp de un an de zile. Era un rol pe care l-a interpretat cu ele ganţa și precizia care o caracterizau în tot ce făcea. Pentru că Gina Patrichi a fost elegantă și când juca în picioarele goale Miţa Baston în neuitatul* D-ale caranavalului. *Montat de Lucian Pintilie. Era eleganţa creată de patima covârșitoare cu care căuta adevărul, adevărul care se potrivește expresiv pe scenă.* «Pe la douăzeci de ani, eram eu însămi, mi se părea că nimic nu e mai important pentru mine decât să joci teatru, să te arăţi. Jucam cu o dezinvoltură nebună, fără să elaborez, aveam sensibilitate și temperament și mi se părea că am totul. Dar actorul este o construcţie, o construcţie deliberată», *explica ea odată. Construcţia asta se desăvârșea odată cu rolurile multe, din păcate prea puţin importante: a jucat Shakespeare târziu, dar cu câtă strălucire — și, tânjind în secret după partiturile consacrate, a înnobilat, dându-le un sens superior, melodrame pe care le reechilibra în folosul adevărului, trecând în subsidiar lacrimile autopătimirii.*

Avea un fel foarte bărbătesc de a-și concepe feminitatea, care a fost tema ei principală ca actriţă și ca om. O feminitate inteligentă, însetată de reciprocitate, de acele sentimente care să corespundă tensiunii pe care o impunea, refuzând tot ce era călduţ, mediocru, suficient.

„Pentru mine, scena nu este viaţă, sunt două lucruri diferite. Adevărurile de pe scenă sunt adevăruri de viaţă la puterea *n.* Mulţi actori joacă adevărurile neînsemnate și banale direct, firesc, neinteresaţi de acel mare adevăr, de lucrul acela neobișnuit pe care în viaţă nu-l trăiești, de fapt, niciodată. Am orgoliul meseriei mele: trimit unele momente până la paroxism, până la stările pe care făpturile echilibrate le trăiesc doar în vis”.

Felul cum stăpânea aceste momente de paroxism a constituit probabil marca ei unică, sursa neobișnuitei ei autorităţi pe care i-o recunoșteau și cei care n-o iubeau. Prezenţa Ginei Patrichi introducea ordine pe scenă și în viaţă, așa cum strălucirea pietrelor preţioase ridiculizează gablonţurile.

A jucat mult și ar fi meritat să joace și mai mult. Ceea ce ar fi putut ea să fie o să facă alte actriţe. Așa e regula, și Gina Patrichi și-a însușit-o în ultimii ani, fără revolte patetice și inutile. Demnitatea cu care și-a purtat destinul provoca invidia oamenilor sănătoși. Piesa în care persoana Gina Patrichi — sinceră, vitală, feminină, talentată — juca rolul actriţei Gina Patrichi”.

La începutul lunii iulie a anului 2008, am avut privilegiul de a purta o lungă discuţie cu avocatul Victor Anagnoste, soţul Ginei Patrichi. Am stat de vorbă în

biroul Domniei Sale. La un moment dat, domnul Anagnoste m-a invitat într-o altă încăpere. Pe o masă, pe latura din dreapta a odăii, se afla trofeul UNITER, primit de Gina Patrichi în ianuarie 1994. Pe peretele din faţa mea, două tablouri. Primul o reprezintă pe Gina Patrichi, cel de-al doilea pe fiica ei și a domnului Anagnoste, Oana. Maestrul mi-a spus că ambele au fost făcute de Alin Gheorghiu. Cu o diferenţă. Pentru cel care o reprezenta pe Oana, aceasta îi pozase pictorului. Cel în care apărea Gina Patrichi e tulburător și are o istorie tulburătoare. Actriţa nu i-a pozat artistului. În tablou era o Gina Patrichi așa cum îi apăruse ea imaginaţiei artistului, după ce o văzuse într-un spectacol la care Alin Gheorghiu fusese de mai multe ori. Domnul Anagnoste îmi spunea că, atunci când Alin Gheorghiu le-a adus tabloul, atât Gina Patrichi, cât și domnia sa au fost șocaţi. Li se părea că nu era, că nu putea fi Gina Patrichi. Gina Patrichi era o femeie de o frumuseţe aparte. În tablou era altfel. Și totuși, când boala a început să-și facă simţită prezenţa, asemănarea dintre Gina Patrichi, cea din tablou, și Gina Patrichi, cea care se străduia ca viaţa din casa de pe strada Orlando să fie cât mai firească cupuţin că, devenea din ce în ce mai izbitoare. O viziune a unui artist plastic care ar fi fost bine să nu se fi materializat niciodată!

„Poate că nici n-am fost altceva decât o fată dintr-o carte, din cartea pe care o citești…” Nu, nu e așa! Căci acea fată, acea femeie, acea actriţă ne-a dăruit pe scenă, la radio, la televiziune, în film nenumărate bucurii, pentru asta cheltuind tot ce a fost mai real, mai autentic din fiinţa ei. De abia apoi a inspirat o carte. *Carte cu Gina Patrichi.* Gina Patrichi: actriţa de pe scenă, de la radio, de la televiziune, din filme. *Gina Patrichi: Actriţa dintr-o carte.*

Cortină

Colțul său

Familia sa, 1992

EA

Oana Anagnoste, portret de Alin Gheorghiu

Gina Patrichi. Portret de Alin Gheorghiu

TEATROGRAFIE

Teatrul de Stat din Galaţi **Stagiunea 1956 — 1957**

Nota zero la purtare de Octavian Sava și Virgil Stoenescu

Regia artistică: Valeriu Moisescu; decoruri și costume: Mihai Tofan; cu: Ștefan Bănică, Călin Botez, Ricardo Colberti, Dana Comnea, Sabin Făgărășanu, Valeriu Grama, Nicolae Ifrim, Veronica Teodora Irasog, Mihai Pălădescu, Gheorghe Popa Mija, Florin Predună, Sebastian Radovici, Leni Ștefănescu; rolul: ***Mariana Pleșoianu;*** data premierei: 21 octombrie 1956

D'ale carnavalului de Ion Luca Caragiale

Regia: Valeriu Moisescu; decoruri și costume: Ștefan Hablinschi; cu:

Ștefan Bănică, Călin Botez, Ricardo Colberti, Dimitrie Dunea, Nicolae Ifrim, Coca Merize, Mihai Pălădescu, Liana Sacerdoţeanu; rolul: ***Miţa Baston;*** data premierei: 24 februarie 1957

Don Gil de Ciorap Verde de Tirso de Molina

Regia: Crin Teodorescu; scenografia: Mircea Marosin; coregrafia: Emeric Tuş; cu: Ștefan Bănică, Ricardo Colberti, Dana Comnea, Dimitrie Dunea, Valeriu

Grama, Nicolae Ifrim, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Florin Predună, Sebastian Radovici; rolul: ***Doña Clara;*** data premierei: 22 iunie 1957

Gaiţele de Alexandru Kiriţescu

Regia artistică: Virgil Sacerdoţeanu; scenografia: Ștefan Habliński; alături de: Marilena Bodescu, Mirela Frunze tu, Ileana Focșa, Marcela Stoica, Tanti Romee, Coca Merize, Dora Stoenescu, Veronica Teodora Irasog, I. Anghelescu-Moreni, Constantin Vurtejanu, Ion Focșa; rolul: ***Wanda Serafim*** (preluare de rol: premiera în stagiunea anterioară)

Mormolocul de Constantin Sincu și Vasile Nițulescu

Regia artistică: Valeriu Moisescu; decoruri și costume: Valeriu Moisescu și Ion Prahase; cu: Ion Anghelescu-Moreni, Marilena Bodescu, Leonard B. Calea, Constantin Coșa, Dimitrie Dunea; Veronica Teodora Irasog, Coca Merize, Alexandru Năstase, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Florin Predună, Marcela Șoimu, Leni Ștefănescu; rolul: ***Margareta Tudoraşcu;*** data premierei: 15 septembrie 1957

Gâlcevile din Chioggia de Carlo Goldoni

Regia artistică: Valeriu Moisescu; decoruri și costume: Marga Bogdan Ene; alături de: Ion Anghelescu-Moreni, Constantin Anghelovici, Damian Bozianu, Constantin Coșa, Dimitrie Dunea, Ion Focșa, Henriette Negrea, Nicoleta Oancea, Mihai Pălădescu, Alia Tăutu, Lavinia Teculescu, Constantin Vurtejan, Corneliu Zdrehuș; rolul: ***Lucietta;*** data premierei: 12 decembrie 1957

Harap-Alb de George Vasilescu după Ion Creangă

Regia: Corneliu Zdrehuș; scenografia: Marga Bogdan-Ene; cu: Ion Anghelescu-Moreni, Septimiu Pop, Șerban Bogdan, Viorel Popescu, Lavinia Teculescu, Ileana Focșa, Constantin Vurtejan, Ion Lazu, Alexandru Năstase, Grigore Chiriţescu, Veronica Teodora Irasog, Henriette Negrea, Florin Predună, Leonard Calea, G. Spânoche, P. Dimitriu, Alia Tăutu, Mihai Pălădescu, Constantin Anghelovici, Constantin Coșa, Dimitrie Dunea, Corneliu Zdrehuș, Mihai Echert; rolul: figuraţie specială; data premierei: 18 aprilie 1958

Titanic Vals de Tudor Mușatescu

Regia și scenografia: Valeriu Moisescu; cu: Ion Anghelescu-Moreni.

Constantin Anghelovici, Grigore Chiriţescu, Constantin Coșa, Dimitrie Dunea, Veronica Teodora Irasog, Ion Lazu, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Tanţi Romee, Leni Ștefănescu, Alia Tăutu, Constantin Vurtejan; rolul: ***Gena;*** data premierei: 12 iulie 1958

Furtuna de Aleksandr Nikolaevici Ostrovski

Regia artistică: Valeriu Moisescu; decoruri și costume: Mihai Tofan; cu:

Ion Anghelescu-Moreni, Constantin Anghelovici, Leonard B. Calea, Dimitrie

Dunea, Ion Focșa, Henriette Negrea, Nicoleta Oancea, Mihai Pălădescu, Tanţi Romee, Bogdan Șerban, Marcela Șoimu, Dora Stoenescu, Alia Tăutu; rolul: ***Varvara;*** data premierei: 29 iulie 1958

Teatrul de Stat din Galaţi **Stagiunea 1958 — 1959**

Mireasa desculţă de Suto András și Hajdu Zoltán

Regia artistică: Valeriu Moisescu; decoruri și costume: Wilke Adalbert; cu: Ion Anghelescu-Moreni, Damian Bozianu, Leonard B, Calea, Grigore Chiriţescu, Constantin Coșa, Dimitrie Dunea, Ion Focșa, Mirela Frunzetti, Veronica Teodora Irasog, Radu Jipa, Ion Lazu, Coca Merize, Alexandru Năstase, Mihai Pălădescu, Gina Patrichi, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Florin Predună, Tanţi Romee, Liana Sacerdoţeanu, Bogdan Șerban, Marcela Șoimu, Gheorghe Spirache, Dora Stoenescu, Constantin Vurtejanu; **rolul: *Juliska;* data premierei:** 15 septembrie 1958

În căutarea fericirii de Viktor Rozov

Regia: Ariana Kunner; scenografia: Adalbert Wilke; cu: Lavinia Teculescu, Septimiu Pop, Bogdan Șerban, Mihai Pălădescu, Marcela Stoica, Grigore Chiriţescu, Dimitrie Dunea, Coca Merize, Nicoleta Oancea, Viorel Popescu, Veronica Teodora Irasog, Leni Ștefănescu; **rolul: *Tatiana;* data premierei:** 20 noiembrie 1958

Hangiţa de Carlo Goldoni

Regia: Corneliu Zdrehuș; **scenografia:** Adalbert Wilke; **cu:** Șerban Bogdan, Constantin Vurtejanu, Ion Lazu, Dora Stoenescu, Mirela Frunzetti, Constantin Coșa Alexandru Năstase; **rolul: *Mirandolina;* data premierei:** 21 decembrie 1958

Nora de Henrik Ibsen

Regia: Ariana Kunner Stoica; decoruri și costume: Adalbert Wilke; coregrafia: Marieta Ionescu Mihail; cu: Florinei Armencea, Panait Dumitriu, Cornel Dumitru, Aurel Gheorghiu, Coca Merize, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Rodica Pistol, Septimiu Pop, Leni Ștefănescu, Lavinia Teculescu; **rolul: *Nora*data premierei:** 20 ianuarie 1959

Speranţa de Herman Heijermans

Regia: Corneliu Zdrehuș; decoruri și costume: Adalbert Wilke; cu: Lavinia Anghelescu, Constantin Anghelovici, Damian Bozianu, Leonard B. Calea, Grigore Chiriţescu, Constantin Coșa, Dimitrie Dunea, Dumitru Fedoreac, Mirela Frunzetti, Teodora Veronica Irasog, Ion Lazu, Coca Merize, Alexandru Năstase, Henriette Negrea, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Tanti Romee, Bogdan Șerban, Marcela Șoimu, Gheorghe Spirache, Leni Ștefănescu, Alia Tăutu, Dora Vurtejanu; **rolul: *Roza;* data premierei:** 20 aprilie

1959

Vicleniile lui Scapin de Molière

Regia: Valeriu Moisescu; **decoruri și costume:** Adalbert Wilke; **cu:** Grigore Chiriţescu, Dimitrie Dunea, Dumitru Fedoreac, Coca Merize, Alexandru Năstase, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Viorel Popescu; **rolul:** ***Zerbinette;*** data premierei: 16 iunie 1959

Teatrul de Stat din Galaţi **Stagiunea 1959 — 1960**

Oraşul visurilor noastre de Aleksei Arbuzov

Regia: Ion S. Bologa; **decoruri și costume:** Adalbert Wilke; **cu:** Lavinia Anghelescu, Leonard B. Calea, Constantin Coșa, Dumitru Fedoreac, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Dora Stoenescu, Alia Tăutu; **rolul:** ***Niura;*** **data premierei:** 7 noiembrie 1959

Micuţa Dorrit — dramatizare de Al. Bruckenstein după Charles Dickens

Regia: Ariana Kunner Stoica; **scenografia:** Ovidiu Moșinschi; **cu:** Constantin Anghelovici, Leonard B. Calea, Grigore Chiriţescu, Constantin Coșa, Dimitrie Dunea, Dumitru Fedoreac, Aurel Gheorghiu, Veronica Teodora Irasog, Ion Lazu, Coca Merize, Alexandru Năstase, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Viorel Popescu, Florin Predună, Tanţi Romee, Bogdan Șerban, Sică Stănescu, Leni Ștefănescu, Alia Tăutu, Eugen Todoran; **rolul:** ***Fany;*** **data** premierei: 4 decembrie 1959

Lângă Poarta Brandenburg de Erich Maria Remarque

Regia: Ion Bologa; scenografia: Adalbert Wilke; cu: Leonard B. Calea, Grigore Chiriţescu, Ion Lazu, Coca Merize, Henriette Negrea, Boris Olinescu, Florin Predună, Bogdan Șerban; rolul: ***Anna Walter,*** data premierei: 9 mai 1960

Teatrul de Stat din Galaţi **Stagiunea 1960 — 1961**

Ecaterina Teodoroiu de Nicolae Tăutu

Regia: Ion S. Bologa; **scenografia:** Adalbert Wilke; **cu:** Damian Bozianu, Leonard B. Calea, Constantin Coșa, Victoria Dinu, Mirela Frunzetti, Costel Gherman, Radu Jipa, Ovidiu Moșinschi, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Mihai Pălădescu, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Geo Săbăreanu, Constantin Săsăreanu, Bogdan Șerban, Sică Stănescu, Dora Stoenescu, Alia Tăutu, Constantin Vurtejanu, Cristina Zdrehuș; **rolul:** ***Alice Moruzi;*** **data premierei:** 17 septembrie 1960

Siciliana de Aurel Baranga

Regia: Eugen Dovides; scenografia: Adalbert Wilke; cu: Stela Adamovici, Damian Bozianu, Elena Chelefa, Mirela Frunzetti, Coca Merize, Mihai Pălădescu,

Viorel Popescu, Constantin Săsăreanu; Dora Stoenescu, Constantin Vurtejanu; **rolul:** ***Fifi Androne;*** **data premierei:** 15 octombrie 1960

Tânăra gardă — dramatizare de Nikolai Ohlopkov după Aleksandr Fadeev

Regia: Vlad Mugur; **scenografia:** Jules Perahim; **coregrafia:** Trixy Checais; **alături de:** Stela Adamovici, Constantin Anghelovici, Eugen Apostol, Damian Bozianu, Leonard B. Calea, Grigore Chiriţescu, Constantin Coșa, Victoria Dinu, Virginia Drăgoi, Dumitru Fedoreac, Mirela Frunzetti, Costel Gherman, Teodora Veronica Irasog, Radu Jipa, Ion Lazu, Iulian Mereuţă, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Ion Osman, Mihai Pălădescu, Sibyla Papadopol, Aurel Pascu, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Constantin Possa, Tanţi Romee, Constantin Săsăreanu, Geta Şchiopu, Bogdan Șerban, Marcela Șoimu, Sică Stănescu, Alia Tăutu, Eugen Todoran, Ion Veștea, Mișu Weiner; rolul: ***Liubov Şevţova; data*** premierei: 7 noiembrie 1960

Prometeu încătușat de Eschil

Regia: Corneliu Zdrehuș; **scenografia:** Adalbert Wilke; cu: Stela Adamovici, Lavinia Anghelescu, Elena Aramă, Jean Fluieraș-Dumescu, Dimitrie Dunea, Dumitru Fedoreac, Aurel Gheorghiu, Veronica Teodora Irasog, Ion Lazu, Ion Niciu, Sibyla Papadopol, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Andrei Prajovschi, Tanţi Romee, Geta Şchiopu, Bogdan Șerban, Lucia Silion, Marcela Șoimu, Alia Tăutu, Eugen Todoran, Ion Veștea; **rolul:** ***Corifeu;*** **data premierei:** 20 decembrie 1960. La acest spectacol, Gina Patrichi a lucrat și ca asistent de regie

Celebrul 702 de Alexandru Mirodan

Regia: Vlad Mugur; scenografia: Adalbert Wilke; cu: Grigore Chiriţescu, Dimitrie Dunea, Andreea Năstăsescu, Ion Niciu, Mihai Pălădescu, Septimiu Pop Constantin Possa, Andrei Prajovschi, Bogdan Șerban, Alia Tăutu, Eugen Todoran rolul: ***Miss Pope***data premierei: 14 ianuarie 1961

Teatrul de Stat din Galaţi **Stagiunea 1961 — 1962**

Marele fluviu îşi adună apele de Dan Tărchilă

Regia: Ovidiu Georgescu; scenografia: Adalbert Wilke; cu: Lavinia Anghelescu, Constantin Anghelovici, Damian Bozianu, Leonard B. Calea, Elena Chelefa, Grigore Chiriţescu, Gheorghe Damian, Cornel Dimitriu, Florin Dumbravă, Anton Dumitrescu, Dimitrie Dunea, Eugen Gavra, Aurel Gheorghiu, Ștefania Goruneanu, Veronica Teodora Irasog, Radu Jipa, Elena Marinescu, Coca Merize, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Cristina Onose, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Constantin Possa, Tanţi Romee, Alexandru Șerban, Bogdan Șerba, Dorin Sireteanu, Marcela Șoimu, Sică Stănescu, Constantin Timofte, Eugen Todoran, Ion Veștea; rolul: ***Caterina;*** data premierei: 2 noiembrie 1961

Mi se pare romantic de Radu Cosașu

Regia: Vlad Mugur; decoruri și costume: Jules Perahim; cu: Lavinia Anghelescu, Constantin Anghelovici, Elena Chelefa, Grigore Chiriţescu, Corneliu Dumitraș, Dimitrie Dunea, Marga Georgescu, Veronica Teodora Irasog, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Sică Stănescu, Eugen Todoran; rolul: ***Lyly Gigea;*** data premierei: 16 ianuarie 1962

Poveste din Irkutsk de Aleksei Nikolaevici Arbuzov

Regia: Vlad Mugur; scenografia: Adalbert Wilke; coregrafia: Trixy Checais;

cu: Constantin Anghelovici, Eugen Apostol, Luizaaxeni, Elena Chelefa, Corneliu Dumitraș, Dimitrie Dunea, Marga Georgescu, Ștefania Goruneanu, Veronica Teodora Irasog, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Constatin Possa, Bogdan Șerban, Marcela Șoimu, Sică Stănescu, Lavinia Teculescu, Alexandru Ternovici, Ion Veștea; rolul: ***Valea;*** data premierei: 20 februarie 1962

Balul florilor de Vădim Korostîliov

Regia: Gheorghe Jora; scenografia: Mihai Tofan; cu: Ion Niciu, Dimitrie Dunea, Bogdan Șerban; rolul: ***Irina;*** data premierei: 28 aprilie 1962

Teatrul de Stat din Galați **Stagiunea 1962-1963**

Jocul dragostei și al întâmplării de Marivaux

Regia: Ovidiu Georgescu; scenografia: Adalbert Wilke; coregrafia: Vera Proca; cu: Cezar Dinu, Octavian Fulger, Radu Jipa, Marieta Luca, Eugen Todoran:

Umbra de Evgheni Șvarţ

Regia: Gheorghe Jora; scenografia: Mihai Tofan; cu: Constantin Anghelovici, Doina Bantaș, Damian Bozianu, Leonard B. Calea, Colea Chircan, Grigore Chiriţescu, Cezar Dinu, Vera Enăchescu, Octavian Fulger, Marga Georgescu, Gheorghe V. Gheorghe, Ștefania Goruneanu, Ioana Ioniță, Veronica Teodora Irasog, Radu Jipa, Ion Laza, Marieta Luca, Mihai Mihail, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Haralambie Polizu, Septimiu Pop, Stela Popescu-Temelie, Viorel Popescu, Bogdan Șerban, Marcela Șoimu, Leni Ștefănescu, Constantin Timofte, Eugen Todoran, Ion Ulmeni, Ion Veștea; rolul: ***Anunţiata;*** data premierei: 17 martie 1963

Teatrul de Stat din Galaţi **Stagiunea 1963 — 1964**

Taina de Horia Stancu

Regia: Gheorghe Jora; scenografia: Napoleon Costescu; cu: Sofica Albu, Marga Georgescu, Gheorghe V. Gheorghe, Mihai Mihail, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Septimiu Pop, Eugen Todoran; rolul: ***Fata de stradă;*** data premierei: 29 septembrie 1963

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” **Stagiunea 1964 — 1965**

Jocul de-a vacanţa de Mihail Sebastian
Regia artistică: Valeriu Moisescu; scenografia: Paul Bortnovski; cu:
Marcel Anghelescu, Ioana Cocea, Valy Voiculescu-Pepino / Mimi Enăceanu, Dumitru Furdui, Evelyne Gruia / Raluca Sterian, Sandu Sticlaru; rolul: ***Corina;*** data premierei: 29 noiembrie 1963

Clipe de viaţă de William Saroyan
Regia artistică: Liviu Ciulei; decorul: Giulio Tincu; costume: Ioana Gărdescu; coregrafia: Juan Semo; cu: Mircea Albulescu, Vasile Florescu / Mircea Baștа, Liviu Ciulei, Corina Constantinescu / Geta Tudorache, Dan Damian / Sandu Sticlaru, Dumitru Dumitru, Mimi Enăceanu, Fory Etterle, Dumitru Furdui, Petre Gheorghiu, Ana Negreanu, Teodor Niculiţă, Dumitru Onofrei, George Oprina, Aurelia Sorescu, Nicolae Mavrodin, Ioana Cocea, Mihai Vasile Boghiţă, Traian Petruţ, Traian Marinescu, Petre Caracaleanu, Marius Bușulescu; rolul: ***Kitty Duvai,*** data premierei: 28 decembrie 1964

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” **Stagiunea 1966 — 1967**

D’ale carnavalului de Ion Luca Caragiale
Regia artistică: Lucian Pintilie; decoruri: Liviu Ciulei și Giulio Tincu; costume:
Ovidiu Bubulac; alături de: Ștefan Bănică, Toma Caragiu, Aurel Cioranu/ Virgil Ogășanu, Octavian Cotescu, Marin Moraru / Dumitru Furdui, Rodica Tapalagă, Grigore Vasiliu-Birlic; Traian Marinescu, Virginia Alexandru ș.a. rolul: ***Miţa Baston;***
data premierei: 18 noiembrie 1966

Luceafărul de Barbu Ștefănescu-Delavrancea
Regia artistică: Ion Cojar; scenografia: G. Ștefănescu și Sanda Mușatescu;
cu: Petre Gheorghiu, Ștefan Ciubotărașu, Geta Mărutză, Ica Matache, Lucia Mara; rolul: ***Elena Doamna —,*** data premierei: 13 mai 1967

Privește înapoi cu mânie de John Osborne
Regia artistică: Andrei Blaier; scenografia: Paul Bortnovski; alături de:
George Oancea, Emmerich Schäffer, Virgil Ogășanu, Ileana Predescu, Jean Reder; rolul: ***Helena;*** data premierei: 16 iunie 1967

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” **Stagiunea 1967 — 1968**

Comedie pe întuneric de Peter Shaffer

Regia artistică: Valeriu Moisescu; scenografia: Paul Bortnovski; alături de: Ștefan Bănică / Adrian Georgescu, Mariella Petrescu, Valy Voiculescu-Pepino, Marius Pepino, Puiu Hulubei / Dan Damian; Violeta Andrei, Gheorghe Ghiţulescu, Traian Petruţ; rolul: C/ea; data premierei: 10 ianuarie 1968

Iuliu Cezar de William Shakespeare
Regia artistică: Andrei Șerban; scenografia: Liviu Ciulei și Ovidiu Bubulac;
cu: Gheorghe Ghiţulescu, Victor Rebengiuc, Emmerich Schäffer, Ion Caramitru, Ștefan Iordache, Florian Pittiș; rolul: ***Porţia***, data premierei: 1 martie 1968

Macbeth de William Shakespeare
Regia artistică: Liviu Ciulei; decoruri: Liviu Ciulei; costume: Ioana Gărdescu;
cu: Nicolae Secăreanu, Ion Caramitru, Anton Tauf, Octavian Cotescu, George Oancea, Toma Caragiu, Petre Gheorghiu, Emmerich Schäffer, George Stilu, George Andreescu, Dinu Dumitrescu, Emil Reisenauer, Florian Pittiș, Jean Reder, Corneliu Dalu, Puiu Hulubei, Nicolae Mavrodin, Mircea Bașta, Ștefan Ciubotărașu / Virgil Ogășanu, Sorin Gabor, Clody Bertola, Ina — Otilia Ghiulea, Vally Voiculescu-Pepino, Ileana Predescu, Lucia Mara, Mariella Petrescu, Cornel Coman, Dumitru Dumitru, Mihai Vasile Boghiţă, Mihai Marsellos, Mihai Badiu, Cici Manoliu, Beatrice Biega, Cătălină Pintilie; roiul: O ***vrăjitoare***, data premierei: 10 aprilie 1968

Teatrul „Lucia Sturdza Bulnadra" Stagiunea 1968 — 1969

Victimele datoriei de Eugene Ionesco
Regia artistică: Crin Teodorescu; scenografia: Paul Bortnovski; cu: Virgil Ogășanu, Ștefan Bănică, Mircea Albulescu, Virginia Popescu; rolul: ***Madeleine*** data premierei: 11 decembrie 1968

Puricele în ureche de Georges Feydeau
Regia artistică: Emil Mândrie; scenografia: Liviu Ciulei; cu: Octavian
Cotescu, Florian Pittiș, Ion Besoiu, Aurel Cioranu, Paul Sava, Vasile Florescu, Dan Damian, Dorin Dron, Adrian Georgescu, Lucia Mara, Cornelia Turian, Mariella Petrescu, Rodica Suciu; rolul: ***Raymonde Chandebise;*** data premierei: 13 decembrie 1968

Teatrul de Nord din Satu Mare Stagiunea 1968 — 1969
Viceversa de Ștefan Haralamb
Regia: Călin Florian; scenografia: Dan Nemţeanu; cu: Dumitru Anghel, Ion Anghel, Octavian Cotescu, Valeria Seciu, Ion Tifor; rolul: ***Angela;*** data premierei:
23 iunie 1969

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1969 — 1970

Harfa de iarbă de Truman Capote

Regia: Crin Teodorescu; decorurile: Liviu Ciulei; costume: Ioana Gărdescu; cu: Clody Bertola, Emil Botta, Ioana Cocea, Ica Matache, Ana Negreanu, Florian Pittiș, Eugenia Popovici, Gheorghe Ghiţulescu, Mimi Enăceanu, N. Luchian-Botez, Aurel Cioranu, Jean Reder, Nicolae Mavrodin, Mihai Vasile Boghiţă, Șerban Boureanu, Valeria Marian; rolul: ***Miss Baby Love Dallas***, data premierei: 11 martie 1970

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1970 — 1971

Acești nebuni fățarnici de Teodor Mazilu

Regia artistică: Emil Mândrie; decoruri: Helmut Sturmer; costume: Miruna Boruzescu; cu: Ion Besoiu, Octavian Cotescu, George Stilu / Florian Pittiș, Rodica Tapalagă, Dan Damian, Aurel Cioranu; rolul: ***Silvia***, data premierei: 18 decembrie 1970

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1971 — 1972

Vicarul de Rolf Hochhut

Regia artistică: Radu Penciulescu; decoruri: Radu Penciulescu; costume: Doris Jurgea; cu: Ion Caramitru, Cornel Coman, Dorin Dron, Fory Etterle, Victor Rebengiuc, George Stilu, George Oancea, Nicolae Mavrodineanu, Emmerich Schäffer, N. Luchian-Botez, Mariella Petrescu, Vasile Florescu, Gheorghe Ghiţulescu, Adrian Georgescu, George Andreescu, Dinu Dumitrescu, Ștefan Velniciuc, Cătălina Pintilie, Virgil Müller, Dumitru Dumitru, Nicolae Popa, Mihai Vasile Boghiţă, Alexandru Martinescu, George Petreanu, Gheorghe Petreanu, Dumitru Onofrei, Ica Matache, Anca Vereşti; rolul: ***Julia Laccanr,*** data premierei: 17 februarie 1972

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra". Stagiunea 1971 — 1972

Anunţ la mica publicitate de Natalia Ginsburg

Regia: Sanda Manu; scenografia: Dan Jitianu; cu: Irina Petrescu, Ion Besoiu, Mircea Constantinescu, Raluca Zamfirescu; rolul: ***Tereza***, data premierei: 12 ianuarie 1973

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1973 — 1974

Elisabeta I de Paul Foster

Regia: Liviu Ciulei; scenografia: Florica Mălureanu; alături de: Clody Bertola, Irina Petrescu, Ion Caramitru, Marin Moraru, Mircea Diaconu, Dorin Dron, Dinu Dumitrescu, Adrian Georgescu, Dan Nuţu, George Oprina, Dumitru Onofrei, Florian

Pittiș, Nora Gion; rolul: ***Caterina de Medicis;*** data premierei: 22 mai 1974

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1974 — 1975

Azilul de noapte de Maxim Gorki

Regia: Liviu Ciulei; scenografia: Helmut Sturmer; cu: Toma Caragiu, Ion Caramitru, Vasile Niţulescu, Virgil Ogăşanu, Victor Rebengiuc, Florian Pittiș, Lucia Mara, Dan Nuţu, Rodica Tapalagă; rolul: ***Nastia —,*** data premierei: 20 aprilie 1975

Hedda Gabler de Henrik Ibsen
Regia artistică: Cătălina Buzoianu; decoruri: Dan Jitianu; costume: Smaranda Brănescu; cu: Octavian Cotescu, Virgil Ogăşanu, Lucia Mara; Ica Matache, Ion Caramitru, Emmerich Schäffer; rolul: ***Hedda Tesman —,*** data premierei: 24 iunie 1975

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1976 — 1977

Interviu de Ecaterina Oproiu
Regia artistică: Cătălina Buzoianu; scenografia: Mihai Mădescu; cu: Violeta Andrei, Tamara Buciuceanu-Botez, Aurel Cioranu, Octavian Cotescu, Lucia Mara, Mihaela Marinescu, Mihai Mereuţă, Mariana Mihuţ, Dragă Olteanu-Matei, Ica Matache, Maria Gligor, Valy Voiculescu-Pepino; rolul: ***Reportera —,*** data premierei: 18 decembrie 1976

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1977 — 1978

Micii burghezi de Maxim Gorki
Regia: Ioan Taub; scenografia: Svetlana Şchiopu; alături de: Victor Rebengiuc, Ica Matache, Luminiţa Gheorghiu, Florian Pittiș, Albert Kitzi, Mihai Mereuţă, Valeria Ogăşanu, Mariana Mihuţ, Petre Gheorghiu, Rodica Suciu Stroescu; Gelu Colceag; Maria Gligor, Emil Reisenauer, Mihai Vasile Boghiţă; rolul: ***Tatiana —,*** data premierei: 10 februarie 1978

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1980 — 1981

Judecată în noapte de Antonio Buero Vallejo
Regia artistică: Tudor Mărăscu; decoruri: Dan Jitianu; costume: Mihaela Demetriade; alături de: Ion Besoiu, Ion Cocieru, Dorin Dron, Fory Etterle, Diana Lupescu, George Oancea, Irina Petrescu, Ileana Predescu, Victor Rebengiuc; rolul: ***Julia*** data premierei: 14 februarie 1981

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1981 — 1982

Amintiri de Aleksei Nikolaevici Arbuzov

Regia: Ion Caramitru; scenografia: Mihai Mădescu; alături de: Ion Besoiu.

Constantin Brânzea, Mariana Buruiană, Beate Fredanov, Mihaela Gagiu, Maria Gligor, Mirela Gorea, Zoe Muscan; rolul: ***Liubov Gheorghievna;*** data premierei: 30 aprilie 1982

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1983 — 1984

O lume pe scenă — spectacol alcătuit din texte a diferiţi autori

Regia: Miriam Răducanu; scenografia: Mihai Mădescu; cu: Constantin Brânzea, Micaela Caracaș, Luminiţa Gheorghiu, Mirela Gorea, Mariana Mihuţ, Victor Rebengiuc, Miriam Răducan'; Gina Patrichi a interpretat fragmente din mai multe roluri; data premierei: 14 martie 1983

Romeo și Julieta la sfârșit de noiembrie de Jan Otčenášek

Regia: Valeriu Moisescu; scenografia: Mihai Mădescu; cu: Mircea Bașta.

Mihai Vasile-Boghiţă, Tamara Buciuceanu-Botez; Aurel Cioranu, Ion Cocieru, Lucia Mara, Petre Gheorghiu, Simion Hetea, Mihaela Juvara, Nicolae Luchian-Botez, Mihai Mereuţă; rolul: ***Marie Dockalova —,*** data premierei: 30 iulie 1984

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1986 — 1987

Io, Mircea Voievod de Dan Tărchilă

Regia: Alexandru Tocilescu; decoruri și costume: Sever Frenţiu și Dan Manoliu;

cu: Mircea Bașta, Ion Besoiu, Mihai Vasile Boghiţă, Mihai Cafriţa, Ion Chelaru, Manuela Ciucur, Ion Cocieru, Constantin Drăgănescu, Dumitru Dumitru, Bogdan Ghiţulescu, Răzvan Ionescu, Virgil Ogășanu, Irina Petrescu, Victor Rebengiuc, Ovidiu Schumacher; rolul: ***Mara,*** soţia lui Mircea; data premierei: 8 noiembrie 1986

Dimineaţă pierdută — dramatizare de Cătălina Buzoianu după romanul omonim al Gabrielei Adamești eanu

Regia: Cătălina Buzoianu; decoruri: Mihai Mădescu; costume: Lia Manţoc;

alături de: Ina Apostol, Ion Besoiu, Tamara Buciuceanu-Botez / Zoe Muscan, Mihai Constantin, Beate Fredanov, Răzvan Ionescu, Marcel Iureș, Lucia Mara, Irina Petrescu, Victor Rebengiuc, Rodica Tapalagă, Valentin Uritescu, Tora Vasilescu; rolul: ***Ivona*** data premierei: 3 decembrie 1986

Teatrul Naţional din Cluj-Napoca Stagiunea 1988 — 1989

Antoniu și Cleopatra de William Shakespeare

Regia: Mihai Măniuţiu; Decoruri: Mihai Mădescu; Costume: Nadina Scriba;
Cu: Anton Tauf, Radu Amzulescu, Octavian Lăluţ, Ion Tudorică, Gelu Bogdan Ivașcu, Paul Basarab, Marius Bodochi, Călin Nemeș, Eugen Nagy, Victor Nicolae, Petre Băcioiu, Viorica Mischilea, Melania Ursu, Maria Munteanu, Miriam Cuibus, Ileana Negru, Ion Marian; Rolul: ***Cleopatra —,*** Data premierei: 26 noiembrie 1988

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1990 — 1991

Hamlet de William Shakespeare
Regia: Alexandru Tocilescu; decoruri: Dan Jitianu; costume: Lia Manţoc;
cu: Dan Aștilean, Maria Baboi, Ion Besoiu, Mariana Buruiană, Mihai Cafriţa, Ion Caramitru, Paul Chiribuţă, Constantin Florescu / Ion Cocieru, Gelu Colceag, Constantin Drăgănescu, Adrian Georgescu, Petre Gheorghiu, Marcel Iureș, Mihaela Juvara; Ion Lemnaru, Nicolae Luchian-Botez; Florian Pittiș, Victor Rebengiuc, Claudiu Stănescu, Valentin Uritescu, Răzvan Vasilescu; rolul: ***Gertruda****;* premiera a avut loc la data de 30 noiembrie 1985, rolul Gertruda fiind jucat de Ileana Predescu. Gina Patrichi a preluat rolul în luna septembrie 1990.

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1991 — 1992

Forma mesei de David Edgar
Regia: Ion Caramitru; decoruri: Dan Jitianu; alături de: Mihai Cafriţa, Ion Cocieru, Maria Eremia, Petre Gheorghiu, Liviu Lucaci, Valeria Ogășanu, Virgil Ogășanu, Iustina Prisăcaru, Victor Rebengiuc, Cornel Scripcaru, Claudiu Stănescu; rolul: ***Vera Roussova****;* data premierei: 8 decembrie 1991

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1992 — 1993

Teatrul comic de Carlo Goldoni
Regia artistică: Silviu Purcărete; scenografia: Mihai Mădescu; alături de:
Dan Aștilean, Ștefan Bănică, Ion Besoiu, Cristina Buburuz, Ion Caramitru, Paul Chiribuţă, Constantin Drăgănescu, Luminiţa Gheorghiu, Mirela Gorea, Petre Lupu, Mariana Mihuţ, Virgil Ogășanu, Oana Pellea, Irina Petrescu, Ileana Predescu, Victor Rebengiuc, Cornel Scripcaru, Răzvan Vasilescu; rolul: ***Eleonora****;* data premierei: 10 noiembrie 1992

Filmografie

A. Producţii pentru marele ecran

1. *Pădurea spânzuraţilor,* regia: Liviu Ciulei; 1964
2. *Cartierul veseliei;* regia: Manole Marcus; 1964
3. *Procesul alb;* regia: Iulian Mihu; 1965
4. *Neînfricaţii;* regia: Iulian Mihu; 1969
5. *Felix și Otilia;* regia: Iulian Mihu; 1972
6. *Bariera;* regia: Mircea Mureșan; 1972
7. *Dincolo de nisipuri;* regia: Radu Gabrea; 1973
8. *Trecătoarele iubiri;* regia: Malvina Urșianu; 1974
9. *Tată de duminică;* regia: Mihai Constantinescu; 1974
10. *Nu filmăm să ne-am uzăm;* regia: Iulian Mihu; 1974
11. *Nemuritorii;* regia: Sergiu Nicolaescu; 1974
12. *Rătăcire;* regia: Alexandru Tatos; 1978
13. *Probă de microfon;* regia: Mircea Daneliuc; 1980
14. *Cântec pentru fiul meu;* regia: Constantin Dicu; 1980
15. *Burebista;* regia: Gheorghe Vitanidis; 1980
16. *Saltimbancii;* regia: Elisabeta Bostan; 1981
17. *Un saltimbanc la Polul Nord;* regia: Elisabeta Bostan; 1982
18. *Liniștea din adâncuri;* regia: Malvina Urșianu; 1982
19. *Pe malul stâng al Dunării albastre;* regia: Malvina Urșianu; 1983
20. *Sezonul pescărușilor,* regia: Nicolae Opriţescu; 1985
21. *Cuibul de viespi;* regia: Horea Popescu; 1986
22. *Duminica în familie;* regia: Francisc Munteanu; 1987
23. *Figuranţii;* regia: Malvina Urșianu; 1987
24. *Moromeţii;* regia: Stere Gulea; 1988
25. *Hanul dintre dealuri;* regia: Cristiana Nicolae; 1988

B. Producţii pentru micul ecran

1. *De ochii lumii;* regia: Cornel Popa; 1971
2. *Lumini și umbre* partea I; regia: Andrei Blaier și Mihai Constantinescu; 1981
3. *Lumini și umbre,* partea a II-a; regia: Andrei Blaier; 1981
4. *Fram;* regia: Elisabeta Bostan; 1983

Spectacole la „Teatrul radiofonic".

1. *în căutarea adevărului de* Eugenia Busuioceanu; regia: Mihai Zirra; 1964
2. *Joc de societate,* prelucrare de Sică Alexandrescu după comedia *Papa se lustruiește;* regia: Sică Alexandrescu; 1964
3. *Revedere* de Nicolae Minei; regia: Elena Negreanu; 1965
4. *învăţătoarea,* dramatizare după nuvela omonimă de Ștefan Bănulescu; regia: Cristian Munteanu; 1966
5. *Și dacă-i o minciună? de* Ionel Hristea; regia: Dan Puican; 1967
6. *Woyzeck* de Georg Buchner; regia: George Teodorescu; 1967

7. *întâlnire cu moartea* de Leo Chapple; regia: Corneliu Dalu; 1968
8. *Circuitul telefonic de* M. Stehlik; regia: Mihai Pascal; 1968
9. *Viitorul 185* de Leonida Teodorescu; regia:?
10. *Donnaalba* după Gib Mihăescu; regia: Constantin Moruzan; 1969
11. *Pleacă berzele* de Ion Minulescu; regia: Mihai Pascal; 1969
12. *Fântâna cu patru adevăruri de* Vasile Rebreanu; regia: P. Stratilat; 1969
13. *G-4 în pericol* de Tudor Negoiţă; regia: Corneliu Dalu; 1970
14. *Operaţiunea Gambit* de Tudor Negoiţă; regia: Corneliu Dalu; 1970
15. *Aeroportul Sofia nu primește* de Mihai Velicikov; regia: Mihai Pascal; 1970
16. *Bătrânul de* Hortensia Papadat-Bengescu; regia: Ctin. Moruzan; 1971
17. *Aiax* de Sofocle; regia: Cornelia Dala; 1971
18. *Necunoscutul* de Leonida Teodorescu; regia: Titel Constantinescu; 1971
19. *Astă-seară ne jucăm* de Anna László; regia: Corneliu Dala; 1971
20. *Acceptaţi retrovizorul de* Valeriu Sârbu; regia: Dan Puican; 1971
21. *Misterioasa convorbire telefonică* de Virgil Stoenescu; regia: Dan Puican; 1971
22. *Soldatul care dispare* de Miodrag Bulatovici; regia: Tonko Marciei; 1972
23. *Contractul fictiv de* Dumitru Drăgan; regia: Mihai Pascal; 1972
24. *Acţiunea se complică* de Aurel Codreanu; regia: Dan Puican; 1972
25. *De la* Elisabeta *la* Nora, scenariu de N. Carandino; regia: Dan Puican; 1973
26. *Motelul de* Leonida Teodorescu; regia: Corneliu Dalu; 1973
27. *Mi-am cumpărat un bătrân* de Aurel Storin; regia: Ctin Moruzan; 1973
28. *Casa inimilor sfărâmate* de G.B. Shaw; regia: Dan Puican; 1973
29. *Emigrantul din Brisbane* de G. Shehade; regia: Mihai Pascal; 1973
30. *Compresorul* de Paul Everac; regia: Dan Puican; 1973
31. *Această eternă speranţă* de Ctin Paraschivescu; regia: Mihai Pascal; 1973
32. *în dulcele amurg* de Jerzy Gezymowski; regia:?; 1974
33. *Wallenstein* de Fr. Schiller; regia: Mihai Pascal; 1974
34. *Cursa de Brașov* de Constantin Munteanu; regia: Dan Puican; 1974
35. *Mărturisirea* de Ștefan Berciu; regia: Mihai Pascal; 1974
36. *Licuricii* de Tudor Mușatescu; regia: Dan Puican; 1975
37. *lată femeia pe care o iubesc de* Camil Petrescu; regia: Cristian Munteanu; 1975
38. *Dosarul cu Sânziene* de Constantin Munteanu; regia: Dan Puican; 1975
39. *Născuţi în noaptea fierbinte* de Ion Jivan; regia: Mihai Pascal; 1975
40. *Subiectul era trandafirii de* Frank Gilroy; regia: Dan Micu; 1975
41. *Casa Bernardei Alba de Lorca —,* regia: Cristian Munteanu; 1976
42. *Răsplata* de Victoria Ghenova Prangova; regia: Titel Constantinescu; 1977
43. *Vivat Unirea! de* G. Aurelian; regia: Cristian Munteanu; 1977

44. *Parter și etaj* de Endre Veszi; regia: Dobay Vilmos; 1977
45. *Cadoul* de Ioan Grigorescu; regia: Cristian Munteanu; 1978
46. *Ziua mâniei* de Emilio Carbalido; regia: Constantin Dinischiotu; 1978
47. *Nenea și lumea lui de* Paul Everac; regia: Constantin Dinischiotu; 1978
48. *Pavilionul de pe malul râului de* Kuan Han Ching; regia: Cristian Munteanu; 1978
49. *Drumul încrederii* de George Genoiu; regia: Constantin Dinischiotu; 1978
50. *Gardul cu iederă* de Lia Crișan; regia: Constantin Dinischiotu; 1978
51. *Dansul morţii* de August Strindberg; regia: Titel Constantinescu; 1978
52. *Colonia cea nouă* de Luigi Pirandello; regia: Titel Constantinescu; 1978
53. *Fire de poet de* Eugene O'Neill; regia: Constantin Dinischiotu; 1978
54. *Cymbeline* de William Shakespeare; regia: Cristian Munteanu; 1978
55. *Uneori liliacul înflorește spre toamnă* de Tudor Popescu; regia: Constantin Dinischiotu; 1978
56. *Necunoscuta* de Tudor Negoiţă; regia: Dan Puican; 1979
57. *Nesăţioasa zgârcenie* de Hans Sachs; regia: Cristian Munteanu; 1979
58. *Lanţuri* de Allan Laughton Martin; regia: Constantin Dinischiotu; 1979
59. *Ifigenia la Delphi* de Gerhart Hauptmann; regia: Cristian Munteanu; 1979
60. *Brand de* Henrik Ibsen; regia: Cristian Munteanu; 1979
61. *Singurătate* de Maria Terenova; regia: Dan Puican; 1979
62. *Iuliu Cezar de* William Shakespeare; regia: Titel Constantinescu; 1979
63. *Din cronici și legende* de Carmen Tudora; regia: Titel Constantinescu; 1979
64. *Frate mai mare* de George Genoiu; regia: Constantin Dinischiotu; 1979
65. *Compromisuri zadarnice* de Kostas Valetas; regia: Ctin Dinischiotu; 1979
66. *Martin Eden* după Jack London; regia: Constantin Dinischiotu; 1979
67. *Europolis* după Jean Bart; regia: Dan Puican; 1980
68. *Menuetul de* G.M. Vlădescu; regia: Constantin Dinischiotu; 1980
69. *Timp în doi* de D.R. Popescu; regia: Nicolae Motric; 1980
70. *Colonelul Chabert* după Honoré de Balzac; regia: Dan Puican; 1980
71. *Joc dublu* de Robert Thomas; regia: Constantin Dinischiotu; 1980
72. *Funcţionarii de* Basar Sabuncu; regia: Cristian Munteanu; 1980
73. *Fericirea* de Mihail Sorbul; regia: Dan Puican; 1980
74. *A venit o fată* de Sándor Huszâr; regia: Constantin Dinischiotu; 1980
75. *întâlnirea de la ora cinci* de Paul Ioachim; regia: Dan Puican; 1980
76. *Dacă ești om* de Eugenia Busuioceanu; regia: Ctin Dinischiotu; 1981
77. *Bobâlna* de Victor Crăciun; regia: Cristian Munteanu; 1981
78. *în căutarea viitorului* de George Genoiu; regia: Ctin Dinischiotu; 1981
79. *Trei surori* de A.P. Cehov; regia: Dan Puican; 1981
80. *Enescu* de Mihail Davidoglu; regia: Dan Puican; 1981
81. *Neasemuiul preţ al clipelor* de Anne Haberck Adameck; regia: Cristian Munteanu; 1981
82. *Bel-Ami* după Guy de Maupassant; regia: Dan Puican; 1981

83. *Atât de multe Everesturi* de Diane Webster; regia: Cristian Munteanu; 1981
84. *Meșterul Manole* de Octavian Goga; regia: Cristian Munteanu; 1981
85. *Război cu Troia nu se face* de Jean Giraudoux; regia: Dan Puican; 1982
86. *Asociaţia numită „Noi" de* Radu Mihail; regia: Cristian Munteanu; 1982
87. *Câteva nopţi de martie* de Lia Crișan; regia: Ctin Dinischiotu; 1982
88. *Ecuaţia cu două necunoscute* de Tudor Negoiţă; regia: Dan Puican, 1982
89. *Omul care…* de Horia Lovinescu; regia: Dan Puican; 1982
90. *Tineri căsătoriţi caută cameră* de Mihail Roscin; regia: Dan Puican; 1982
91. *Calculatorul nu greșește* de Gordon Dickinson; regia: Dan Puican; 1982
92. *între patru ochi* de Aleksandr Ghelman; regia: Dan Puican; 1982
93. *Pescărușul* de *A*.P. Cehov; regia: Dan Puican; 1982
94. *Vocea umană* de Jean Cocteau; regia: Titel Constantinescu; 1982
95. *Cu cărţile pe faţă* de Antonio Buero Vallejo; regia: Silviu Jicman; 1983
96. *Crinul* de Mousse Boulanger; regia: Cristian Munteanu; 1983
97. *Echilibru fragil* de Edward Albee; regia: Silviu Jicman; 1983
98. *Oaspetele de la orice oră* de Gheorghe Robu; regia: Dan Puican; 1983
99. *Făuritorii de Imperii* de Boris Vian; regia: Cristian Munteanu; 1983
100. *Hardughia* de Mircea Radu Iacoban; regia: Cristian Munteanu; 1983
101. *Castelul de* Franz Kafka; regia: Cristian Munteanu; 1983
102. *Livada de vișini* de A.P. Cehov; regia: Dan Puican; 1983
103. *La Musica* de Marguerite Durras; regia: Olimpia Arghir; 1983
104. *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* după Mihail Sadoveanu; regia: Cristian Munteanu; 1983
105. O *sărbătoare princiară* de Theodor Mazilu; regia: Cristian Munteanu; 1983
106. *Cabana* de Leonida Teodorescu; regia: Titel Constantinescu; 1983
107. *Viaţa este prea scurtă* de Andre Roussin; regia: Titel Constantinescu; 1984
108. *încăpăţânarea unui oarecare om de rând* de Nelu Ionescu; regia: Cristian Munteanu; 1984
109. *Patima fără sfârșit* de Horia Lovinescu; regia: Cristian Munteanu; 1984
110. *Michael Kramer* de Gerhart Hauptmann; regia: Titel Constantinescu; 1984
111. *Legenda unei vieţi* de Stefan Zweig; regia: Titel Constantinescu; 1984
112. *între cinci și șapte* de Natașa Tanska; regia: Elena Negreanu; 1984
113. *Somnul raţiunii* de Antonio Buero Vallejo; regia: Titel Constantinescu; 1984
114. *Caracatiţa* de Paul Everac; regia: Dan Puican; 1984
115. *Electra* de Sofocle; regia: Cristian Munteanu; 1984
116. *Măi omule, măi! de* Franz Xaver Kroetz; regia: Olimpia Arghir; 1984
117. *Te iubesc mai mult de* Hristache Popescu; regia: Dan Puican; 1984
118. *Pui de patimă* de Costin Buzdugan; regia: Cristian Munteanu; 1984

119. *Portrete* de Petru Vintilă; regia: Silviu Jicman; 1984
120. *Mana din Mangop* de Mircea Dem. Rădulescu; regia: Cristian Munteanu; 1984
121. *Arca Bunei Speranţe* de I.D. Sârbu; regia: Constantin Dinischiotu; 1985
122. *Vulpile* de Lillian Helman; regia: Titel Constantinescu; 1985
123. *Vedere de pe pod* de Arthur Miller; regia: Leonard Popovici; 1985
124. *Din jale se întrupează Electra* de Eugene O'Neill; regia: Cristian Munteanu; 1985
125. *Vara celei de-a șaptesprezecea păpuși de* Ray Lawler; regia Dan Puican; 1985
126. *Hercule pe muntele Octa* de Seneca; regia: Titel Constantinescu; 1985
127. *Inspectorul de poliţie* de J.B. Priestley; regia: Dan Puican; 1985
128. *Mănăstirea din Parma* după Stendhal; regia: Dan Puican; 1985
129. *Pasărea albastră* de Maurice Maeterlinck; regia: Dan Puican; 1985
130. *întâlnire la metrou* de Eugenia Busuioceanu; regia: Constantin Dinischiotu; 1986
131. *Pâinea și sarea* de Ștefan Berciu; regia: Dan Puican; 1986
132. *Orizont deschis (Incognito IV)* după Eugen Barbu; regia: Dan Puican; 1986
133. *Partida cu sacrificii de* Paul Everac; regia: Paul Everac; 1986
134. *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki; regia: Cristian Munteanu; 1986
135. *Drumul spre înalta societate* de John Braine; regia: Dan Puican; 1986
136. *Capriciile Fenisei* de Lope de Vega; regia: Dan Puican; 1986
137. *Hiroșima* de Erwin Wickert; regia: Cristian Munteanu; 1986
138. *Călător fără bagaje* de Jean Anouilh; regia: Dan Puican; 1987
139. *Cosiţele* de Mihail Joldea; regia: Titel Constantinescu; 1987
140. *Odiseea* după Homer; regia: Cristian Munteanu; 1987
141. *Dimineţile unei lumi noi* de Alexandru Sever; regia: Eugen Todoran; 1987
142. *Britannicus* de Jean Racine; regia: Titel Constantinescu; 1987
143. *Lumina Nordului* după A.J. Cronin; regia: Val Moldoveanu; 1987
144. *Poarta Soarelui* de Ion Gh. Pană și Traian Stoica; regia: Cristian Munteanu; 1987
145. *Balaurul* după Hortensia Papadat-Bengescu; regia: Cristian Munteanu; 1987
146. *Serenadă târzie* de Aleksei Arbuzov; regia: Cristian Munteanu; 1987
147. *Eu cel adevărat* de Ștefan Berciu; regia: Dan Puican; 1987
148. *Lotte la Weimar* după Thomas Mann; regia: Cristian Munteanu; 1988
149. De *ziua mamei* după Mihail Sadoveanu; regia: Leonard Popovici; 1988
150. *Doctor fără voie* de Molière; regia: Cristian Munteanu; 1988
151. *Amintiri* de Aleksei Arbuzov; regia: Dan Puican; 1988
152. *Inocenţa iubirii (Idiotuf)* după Doistoievski; regia: Cristian Munteanu; 1988

153. *Dragoste târzie* de A.N. Ostrovski; regia: Dan Puican; 1989

154. O *scrisoare abia începută* de Walter Hassenclever; regia: Domniţa Munteanu; 1989

155. *Actriţele* de Feliks Falk; regia: Slavomir Pietrzykowski și Dan Puican; 1990

156. *Cruciada copiilor de* Lucian Blaga; regia: Titel Constantinescu; 1990

157. *Un accident banal de* Dumitru Drăgan; regia: Constantin Dinischiotu; 1990

158. *Triptic argeșean* de Arcadiu Marinescu Nor; regia: Cristian Munteanu; 1990

159. *Suflete albe, suflete negre* de Ștefan Berceanu; regia: Cristian Munteanu;
1990

160. *Biografia unui joc* de Max Frisch; regia: Dan Puican; 1990

161. *Culoarul cu șoareci de* Nicolae Breban; regia: Cristian Munteanu; 1990

162. *Tango* de Slavomir Mrozek; regia: Dan Puican; 1991

Spectacole la „Teatrul de televiziune”.

1. Raţa sălbatică de Henrik Ibsen; regia: Petre Sava Băleanu: scenografia: Virgil Miloia; imaginea: Emil Henţiu; alături de: Fory Etterle, Ion Marinescu, Costel Constantinescu, Octavian Cotescu, Valeria Seciu. George Constantin; data premierei: 16 ianuarie 1965

2. *Comoara* de Ion Slavici; regia:?; alături de: Matei Alexandru, Nineta Gusty, Graziela Albini, Petre Gheorghiu; prima difuzare: 1965

3. *Troienele* de Euripide; regia: Petre Sava Băleanu; scenografia: Virgil Miloia; imaginea: Emil Henţiu; alături de: Olga Tudorache, Valeria Seciu, Anda Caropol, Lucia Mureșan, Liliana Ţicău, Geta Angheluţă, Ruxandra Sireteanu, Gabriela Marinescu, Ion Marinescu; data premierei: 2 aprilie 1967

4. *Ifigenia în Taurida* de Paul Everac; regia artistică: Petre Sava Băleanu; alături de: Cătălina Pintilie, Victor Rebengiuc, Silviu Stănculescu, Octavian Cotescu, Constantin Codrescu; data premierei: 6 iulie 1967

5. *Subprefectul* de Duiliu Zamfirescu: regia artistică: Letiţia Popa; scenografia: Doina Levintza; alături de: Constantin Codrescu, Mircea Albulescu, Boris Ciornei, Cosma Brașoveanu; data premierei: 20 august 1967

6. *Surorile Boga* de Horia Lovinescu; regia artistică: Petre Sava Băleanu; alături de: Valeria Seciu, Doina Tuţescu, Dina Cocea. Eugenia Popovici, Silviu Stănculescu, Victor Rebengiuc, Mircea Anghelescu, Dinu Lucian. Octavian Cotescu, Florin Vasiliu; data premierei: 24 decembrie 1967

7. *Un nasture sau absolutul* de Radu Cosașu; regia artistică: Savel Știopul; scenografia: Doina Levintza; alături de: Rodica Tapalagă, Gheorghe Dinică, Dragă Olteanu ș.a; data premierei: 12 februarie 1970

8. *Răpirea preafrumoaselor sabine* de Leonid Andreev; regia: Adrian Georgescu și Dan Damian; alături de: Dorina Lazăr, Mihaela Juvara, Mariella

Petrescu, Ica Matache, Beatrice Biega, Ioana Mavrodin, Dan Damian. M. Niculescu-Cadet, Marian Hudac, Dorin Dron, Florian Pittiș. Alexandru Azoiței, Gheorghe Novac; data premierei: 16 aprilie 1970

9. *Diavolul și Bunul Dumnezeu* de Jean-Paul Sartre; regia: Letiţia Popa; sceno grafia: Teodora Dinulescu; Imaginea: Edwiga Adelman; alături de: Victor Rebengiuc, Toma Dimitriu, Virgil Ogășanu, Mariana Mihuţ, Eugenia Gorea, Ileana Dunăreanu, Florin Scărlătescu, Dan Tufaru, Vasile Niţulescu; data premierei: 11 octombrie 1970

10. *Unul dintre noi de* Radu Bădilă; regia artistică: Letiţia Popa; alături de: Ovidiu Iuliu Moldovan, Ștefan Tapalagă, Peter Paulhoffer; data premierei: 29 iulie 1971

11. *Farsa lui Pathelin —,* regia: Alexandru Tatos; scenografia: Doina Levintza; alături de: Marin Moraru, Sandu Sticlaru, Vasile Niţulescu, Ovidiu Schumacher; data premierei: 23 septembrie 1971

12. *Cavalerul tristei figuri,* scenariu de Petre Bokor după Miguel de Cervantes; regia: Petre Bokor; scenografia: Vasile Rotaru; alături de: Virgil Ogășanu, Constantin Rauţehi, Dragă Olteanu-Matei, Ion Marinescu, Mihai Mereuţă, Gheorghe Cozorici, Cornel Vulpe, Melania Cârje, Alexandru Tocilescu; data premierei: 23 noiembrie 1971

13. *Micul Eyolf* de Henrik Ibsen; regia: Petre Sava Băleanu; scenografia: Teodora Dinulescu; imaginea: Elena Popescu; alături de: Eugenia Popovici, Emil Hossu, Mihaela Murgu, Ion Marinescu; data premierei: 7 martie 1972

14. *Pescărușul* de A.P. Cehov; regia: Petre Sava Băleanu; scenografia: Doina Levintza; imaginea: Edwiga Adelman; alături de: Victor Rebengiuc, Valeria Seciu, Dan Nuţu, Mihaela Murgu, Octavian Cotescu, Doina Tuţescu, Cornel Coman, Dan Nasta, Virgil Ogășanu; data premierei: 26 martie 1974

15. *Scrisori apocrife* de Constantin Munteanu; regia: Petre Sava Băleanu; alături de: Victor Rebengiuc, Mihaela Murgu, Rodica Popescu-Bitănescu, Tamara Creţulescu, Dan Tufaru, Ion Siminie; data premierei: 18 februarie 1975

16. *Cadavrul viu* de L.N. Tolstoi; regia: Cornel Popa; scenografia: Vasile Rotaru; imaginea: Constantin Lungu; alături de: Amza Pellea, Clody Bertola, Fory Etterle, Mariana Mihuţ, Valentin Plătăreanu, Dragă Olteanu-Matei, Mircea Șeptilici, Tamara Creţulescu, Constantin Rauţehi, Florin Scărlătescu, Dinu tanculescu, Virgil Ogășanu, Ovidiu Schumacher, Ion Henter, Migry Avram-Nicolau, Călin Florian, Ion Ilie Ion, Alfred Demetriu, Vasile Florescu, Cornel Elefterescu, N. Luchian-Botez; data premierei: 15 aprilie 1975

17. *Livada de vișini* de A.P. Cehov; regia: Cornel Todea; scenografia: Florin Gabrea și Virgil Luscov; imaginea: Edwiga Adelman; alături de: Fory Etterle, George Constantin, Dan Nuţu, Vasile Niţulescu, Virgil Ogășanu, Gilda Marinescu, Rodica Popescu-Bitănescu, Ștefan Radof, N. Luchian Botez, Ioana Ciomârtan; data premierei: 3 iunie 1975

18. *Uitarea* de Valentin Munteanu; regia: Constantin Dicu; imaginea: Beatrice Drugă; alături de: Victor Rebengiuc, Damian Crâșmaru, Julieta

Strâmbeanu Weigel, Virgil Ogășanu, Mia Macri, Dinu Lucian, Mariana Cristea; data premierei: 24 februarie 1977

19. *Egmont* de J.W. Goethe; regia: Sorana Coroamă-Stanca; scenografia: Teodora Dinulescu; alături de: Alexandru Repan, Dan Condurache, Vasile Cosma, Mihai Dinvale, Diana Lupescu, Papii Panduru, Mircea Bașta, Rodica Sanda-Ţuţuianu, Victoria Gheorghiu, Mircea Cruceanu, Sabin Făgărășanu, Constantin Dinescu, Radu Zaharia, Petre Moraru, Nicolae Pomoje, Andi Ștefănescu, Doru Ana, Adrian Vișan, Ion Pascu, Mircea Dumitru, Eugenia Ardeleanu, Lavinia Jemnea; data pre mierei: 11 octombrie 1977

20. *Să umplem pământul cu visuri* de Dan Tărchilă; regia artistică: Eugen Todoran; scenografia: Dumitru Georgescu; imaginea: Beatrice Drugă; alături de: Diana Lupescu, Monica Ghiuţă, George Mihăiţă, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Dan Condurache, Mitică Popescu, Jorj Voicu, Papii Panduru, Gelu Niţu; data premierei: 27 decembrie 1977

21. *Valentin și Valentina* de Mihail Roscin; regia: Irina Vrabie; alături de: Cornel Coman, Ica Matache, George Oancea, Elena Caragiu, Valy Voicuiescu-Pepino

22. *Serenadă pentru două vârste* de Paul Everac; regia: Constantin Dicu; scenografia: Valeria Stoleru; imaginea: Beatrice Drugă; alături de: Corado Negreanu, Mihai Dinvale, Catrinel Dumitrescu, Dumitru Drăcea, Simona Bondoc, Constantin Brezeanu, Mihai Mereuţă, Dan Condurache, Lavinia Jemnea; data premierei: 31 octombrie 1978

23. *în așteptarea lui Leftyde* Clifford Oddets; regia: Cornel Popa: scenografia: Vasile Rotaru; alături de: Amza Pellea, Ștefan Iordache, Virgil Ogășanu, Ștefan Sileanu, Ștefan Radof, Vladimir Găitan, Dan Condurache, Sorin Postelnicu, Irina Petrescu, Carmen Galin, Petre Moraru; data premierei: 24 aprilie 1979

24. *Capcana* de J.P. Miller; regia artistică: Eugen Todoran: scenografia: Vasile Rotaru; imaginea: Edwiga Adelman; alături de: Mariella Petrescu, Victor Rebengiuc, Mircea Cruceanu, Adrian Georgescu; data premierei: 19 februarie 1980

25. *Stâlpii societăţii de* Henrik Ibsen; regia: Dan Necșulea; scenografia: Vasile Rotaru; imaginea: Ovidiu Drugă; alături de: Victor Rebengiuc, Silvia Popovici, Irina Petrescu, Mariana Buruiană, Traian Stănescu, Gheorghe Cozorici, Marcel Iureș, Virgil Ogășanu, Constantin Dinulescu, Matei Gheorghiu, Marian Hudac, Alfred Demetriu, Agatha Nicolau-Iliescu, Violeta Berbiuc; spectacol difuzat în serial la datele de 29 septembrie, 6 octombrie, 13 octombrie, 20 octombrie 1988.

BIBLIOGRAFIE

Acterian, Haig, *Shakespeare,* Editura Ararat, București, 1995

Banu, George, *Uitarea,* Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002

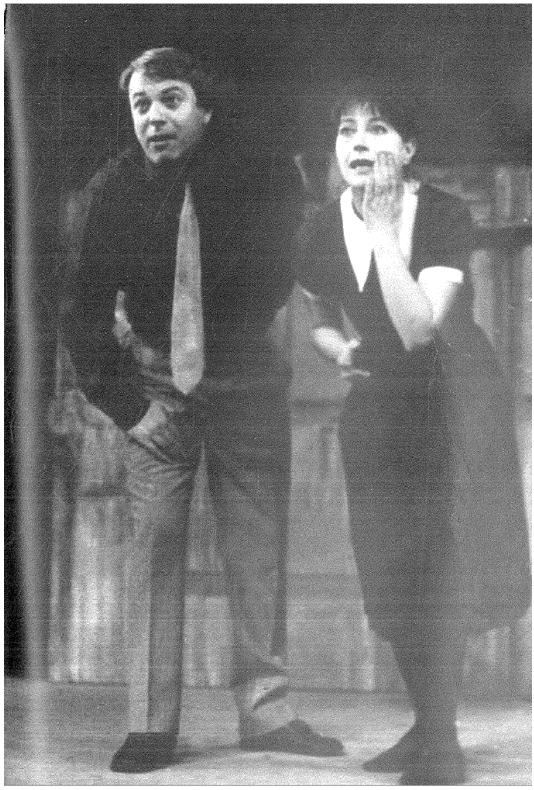
Banu, George, *Ultimul sfert de secol teatral.* Editura „Paralela 45", Pitești, 2004

Banu, George, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus,* Editura Nemira, București,

2008
Bălănescu, Sorina, *Dramaturgia cehoviană — simbol și teatralitate,* Editura Junimea, Iaşi, 1983
Berlogea, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană.* Editura Meridiane, București, 1985
Boia, Lucian, *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr și ficţiune,* ediţia a III-a, revăzută și adăugită, Editura Humanitas, București, 2008
Budeanu, Delia, *Live,* Editura Vremea, București, 2008
Buzoianu, Cătălina, *Mnemosina, bunica lui Orfeu,* Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" & revista „Teatrul azi", București, 2005
Camus, Albert, *Mitul lui Sisif,* Editura pentru literatură universală, București, 1969
Carandino, Nicolae, *Teatrul așa cum l-am văzut,* Editura Eminescu, București, 1986
Cazaban, Ion, *Caragiale și interpreţii săi,* Editura Meridiane, București, 1985
Călinescu. Matei, *Ionesco. Teme identitare și existenţiale,* Editura Junimea, Iaşi, 2006
Cernat, Paul, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări incomunismul românesc,* vol. I, Editura Polirom, Iaşi, 2004
Chirilă, Dumitru, *Teatru. Fragmente dintr-o istorie trăită,* Biblioteca revistei „Familia", Oradea, 2005
Chitan, Simona, Mihaela Michailov, *Victor Rebengiuc. Omul și actorul,* Editura Humanitas, București, 2008
Cioroianu, Adrian, *Focul ascuns în piatră. Despre istorie, memorie și alte vanităţi contemporane,* Editura Polirom, Iaşi, 2002
Cioroianu, Adrian, Ce *Ceaușescu qui hante les Roumains. Le mythe, les representations et le culte du Dirigeant dans la Roumanie communiste,* Editions Curtea Veche & Agence Universitaire de la Francophonie, București, 2004
Cioroianu, Adrian, *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului romă nesc,* Editura Curtea Veche, București, 2006
Cocora, Ion, *Privitor ca la teatru,* vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977
Cocora, Ion, *Privitor ca la teatru,* vol. III, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982
Cocora, Ion, *Privitor ca la teatru,* vol. IV, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003
Cohen, Robert, *Puterea interpretării scenice,* Casa Cărţii de Știinţă, Cluj, 2007
Courtois, Stéphane (coordonator), O *noapte atât de lungă. Apogeul regimurilor totali tare în Europa: 1935 — 1953,* Editura Vremea, București, 2008
Deleanu, Horia, *Elogiu regizorului.* Editura Meridiane, București, 1985
Deletant, Dennis, *Aliatul uitat al lui Hitler. Ion Antonescu și regimul său, 1940 — 1944.*
Editura Humanitas, București, 2008
Dumitrescu, Cristina, *Cronici teatrale (1990 — 1998),* Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" & revista „Teatrul azi" (supliment), București, 2006
Fianu, Andriana, *Dincolo și dincoace de rol,* Editura Eminescu, București, 1985

Focșa, Ion, *Ghinionul a fost norocul meu,* Editura Naște, Pitești, 1999
Georgescu, Vlad, *Politică și istorie. Cazul comuniștilor români.* Editura Humanitas, București, 1991
Ghiţulescu, Mircea, *Istoria dramaturgiei române contemporane,* Editura Albatros, București, 2000
Ghiţulescu, Mircea, *Cartea cu artiști. Teatrul românesc contemporan,* Editura Redacţiei Publicaţiilor pentru Străinătate, București, 2004
Ichim, Florica, *La vorbă cu Vlad Mugur,* Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" & revista „Teatrul azi" (supliment), București, 2000
Ionesco, Eugene, *Note și Contranote,* Editura Humanitas, București, 1992
Iorgulescu, Mircea, *Eseu despre lumea lui Caragiale,* Editura „Cartea Românească", București, 1988.
Iosif, Mira, *Teatrul nostru cel de toate serile,* Editura Eminescu, București, 1979
Lovinescu, Monica, *Jurnal. 1981 — 1984,* Editura Humanitas, București, 2002
Kivu, Dinu, *Teatrul la timpul prezent,* Editura Eminescu, București, 1993
Maliţa, Liviu, *Ceaușescu, critic literar,* Editura Vremea, București, 2007
Măniuţiu, Mihai, *Cercul de aur,* Editura Meridiane, București, 1989
Măniuţiu, Mihai, *Despre mască și iluzie,* Editura Humanitas, București, 2007
Mihăilescu, Magda, *Aceste Gioconde fără surâs. Convorbiri cu Malvina Urșianu,* Editura Curtea Veche, București, 2006
Modreanu, Cristina, *Șah la regizor,* Editura Fundaţiei Culturale Române, București, 2003
Moisescu, Valeriu, *Persistenţa memoriei,* Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" & revista „Teatrul azi", București, 2007
Morariu, Mircea, *Mihai Măniuţiu — ipostaze esenţiale,* Casa Cărţii de Știinţă, Cluj Napoca, 2008
Oprea, Ștefan, *Martor al Thaliei,* Editura Junimea, Iaşi, 1979
Paraschivescu, Constantin, *Cavaler fără iluzii: Petre Sava Băleanu,* revista „Teatrul azi" (supliment), București, 2001
Paraschivescu, Constantin, *Exploratori la polul visului (1957 — 2001): Teatrul Naţional de Televiziune prezintă…* Societatea Română de Televiziune, București, 2001
Patlanjoglu, Ludmila, *La vie en rose cu Clody Bertola,* Editura Humanitas, București 1997
Patrichi, Mircea, *Gina Patrichi. Clipe de viaţă,* Editura UNITEXT. București, 1996
Pârvulescu, Ioana, *în Ţara Miticilor,* Editura Humanitas. București. 2007
Petrescu, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru,* Editura Eminescu. București, 1983
Popa, Marian, *Dicţionar de literatură română contemporană,* ediţia a doua, revăzută și adăugită, Editura Albatros, București, 1977
Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc (1945 — 2004): de la cenzură la libertate,* Editura UNITEXT, București, 2004

Popescu, Radu, *Cronici dramatice,* Editura Eminescu, București, 1974
Porter, Ivor, *Operaţiunea AUTONOMOUS în România pe vreme de război.* Editura Humanitas, București, 20082
Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea,* Editura Amarcord, Timișoara, 2001
Runcan, Miruna, *Modelul teatral românesc,* Editura UNITEXT. București, 2000
Runcan, Miruna, *Teatralizarea și reţeatralizarea în România,* Editura Eikon. Cluj Napoca, 2003
Rusu, Anca-Maria, *Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spaţiul cultural românesc,* Editura Timpul, Iaşi, 2000
Sebastian, Mihail, *Jurnal,* Editura Humanitas, București, 1994
Silvestru, Valentin, *Clio și Melpomena,* Editura Eminescu, București, 1977
Silvestru, Valentin, *Elemente de caragialeologie,* Editura Eminescu, București, 1979
Silvestru, Valentin, *Ora 19.30,* Editura Meridiane. București, 1983
Silvestru, Valentin, *Un deceniu teatral,* Editura Eminescu, București, 1994
Silvestru, Valentin, *Jurnal de drum al unui critic teatral,* vol. I, Editura Meridiane. București, 1992
Sturdza-Bulandra, Lucia, *Amintiri, amintiri,* ediţia a II-a. Editura de stat pentru litera tură și artă, București, 1960
Șerban, Andrei, O *biografie,* Editura Polirom, Iaşi, 2006
Teodorescu, Leonida, *Dramaturgia lui Cehov.* Editura Univers, București, 1972
Todorov, Tzvetan, *Abuzurile memoriei,* Editura Amarcord, Timișoara, 1999
Todorov, Tzvetan, *Memoria răului, ispita binelui. O analiză a secolului,* Editura Curtea Veche" București, 2002
Vodă-Căpușan, Maria, *Despre Caragiale,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982
Vodă-Căpușan, Maria, *Caragiale?,* Editura Dacia, Cluj, 2002
** * Teatrul Dramatic Galaţi (1955 — 1980). Monografie.* Galaţi, 1980
Carte despre Toma Caragiu, Editura Meridiane, București, 1984
*** Crin Teodorescu,* UNATC, București, 2001
** * Radu Penciulescu,* UATC, București, 1999
** * Teatrul „Bulandra" 1947 — 1997,* București, 1997
** * Teatrul românesc la Oradea. Perspectivă monografică,* Biblioteca revistei „Familia", Oradea, 2001
** * Viaţa teatrală m şi după comunism* (coordonator Liviu Maliţa), EFES, Cluj-Napoca, 2006
„ Cenzura în teatru. Documente. 1948 — 1989* (coordonator Liviu Maliţa), EFES, Cluj Napoca, 2006
** * Teatrul radiofonic. Radioteleviziunea Română,* Oficiul de Presă și Tipărituri. București, 1972
** * Teatrul Naţional Radiofonic,* Societatea Română de Radiofuziune, vol. II 1973 — 1993, București, 1998

Cuprins

I. Ceea ce s-ar putea numi destin 3
II. Actriţă la Galaţi 15
III. Actriţă la Teatrul „Bulandra” (1) 45
IV. Actriţă la Teatrul „Bulandra” (2) 96
V. Invitată la Teatrul Naţional din Cluj 162
VI. Roluri la radio și la televiziune 179
VII. Actriţă de film 198
VIII. Acord final 208
Teatrografie 218
Filmografie 230
Spectacole la „Teatrul radiofonic” 230
Spectacole la „Teatrul de televiziune” 235
Bibliografie 237